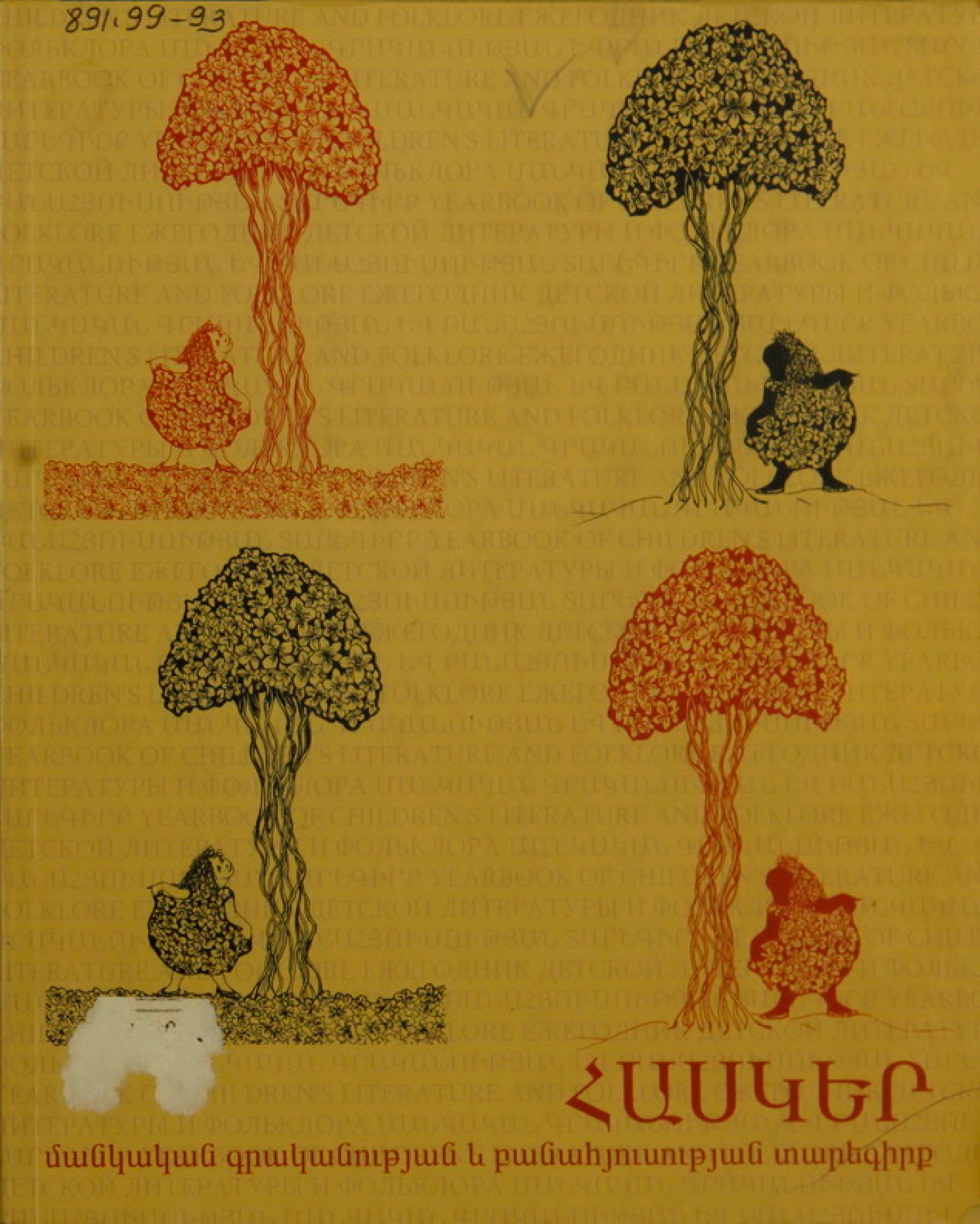


ՀԱՍԿԵՐ

մանկական գրականության և բանահյուսության տարեգիրք

Հովհ. Թումանյանի թանգարան

ՀԱՍԿԵՐ

մանկական գրականության և բանահյուսության
տարեգիրք

1



ԵՐԵՎԱՆ
2010

Տարեգիրքն հրատարակում է Հովհ. Թումանյանի թանգարանը՝ համագործակցությամբ Երևանի պետական համալսարանի

Նյութերը տպագրվում են Հովհ. Թումանյանի թանգարանի և ԵՊՀ ռոմանագերմանական բանասիրության ֆակուլտետի խորհուրդների երաշխավորությամբ

«Հասկեր» մանկական գրականության և բանահյուսության տարեգիրք:
Hasker: A Yearbook of Children's Literature and Folklore
Հովհ. Թումանյանի թանգարան: Եր.: — 208 էջ:

«Հասկեր» տարեգիրքը նվիրված է մանկական գրականության ու բանահյուսության ուսումնասիրությանը: Պարբերականն ունի գիտական, գեղարվեստական ու մատենագիտական բաժիններ: Գիտական բաժնում ընդգրկված են հոդվածներ ու սեղմ հաղորդումներ մանկական գրականության ու բանահյուսության տարբեր խնդիրների վերաբերյալ: Գեղարվեստական բաժնում ներկայացված են մանկական գրականության բնագիր ու թարգմանված փոքրածավալ ստեղծագործություններ, նաև քիչ հայտնի թարգմանական նմուշներ՝ վերցված հնատիպ կամ հազվագյուտ հրատարակություններից: Մատենագիտական բաժնում տրվում է մանկական գրականության և բանահյուսության ոլորտում վերջին տարիներին լույս տեսած կարևոր աշխատությունների ցանկ:

ISSN 1829–264X

ՏՊԱԳՐՎԵԼ Է «ԶԱՆԳԱԿ-97» ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅԱՆ ՏՊԱՐԱՆՈՒՄ
0051, Երևան, Կոմիտասի պող. 49/2
Հեռ.՝ (+37410) 23 25 28, ֆաքս՝ (+37410) 23 25 95
էլ. փոստ՝ info@zangak.am, էլ. կայք՝ www.zangak.am

Տարեգրքի անվանումը փոխառված է «Հասկեր» (1905–1917, 1922)
մանկական ամսագրից: Նվիրվում է մեծ երախտավորներ
Ստեփան և Եկատերինա Լիսիցյանների հիշատակին



ԱԼԲԵՐՏ ՄԱԿԱՐՅԱՆ

ՀԱՅ ՄԱՆԿԱԿԱՆ ԱՌԱՋԻՆ ՊԱՐԲԵՐԱԿԱՆԸ

Այսօր արդեն թերևս քչերը գիտեն, որ Հակոբ Պարոնյանը (1843–1891)՝ «հայ կյանքին և հայ բարոյականին վրա հսկող անաչառ դատավորը» (Մ. Ճանաշյանի բնորոշումն է), ում սրատես հայացքից չի վրիպել 19–րդ դարի երկրորդ կեսի մեր իրականության մեջ տեղ գտած գրեթե ամեն մի արատավոր երևույթ՝ լիներ դա քաղաքական թե սոցիալական, կենցաղային թե բարոյական, ում երգիծանքի սլաքներից սարսափում էին անգամ հայ ազգային երևելիները, և ով երկնել է համաշխարհային մրցակցության գնացող երգիծական բացառիկ ուժի երկեր, հեղինակն է նաև հայ մանկական առաջին պարբերականի: Նա Կ. Պոլսում 1876 թվականի հունվարի 1–ից, իր խմբագրած հիմնական՝ «Թատրոն» երգիծաթերթին զուգընթաց, հայ երեխաների համար սկսում է հրատարակել մի պատկերազարդ երկշաբաթաթերթ՝ «Թատրոն. բարեկամ մանկանց» անվանմամբ: Ինչպե՞ս՝ ոչ առանց հիմքի կարող են տարակուսել բանիմացները՝ մատնանշելով մինչև նշյալ թվականը հայ իրականության մեջ երևան եկած մանկական հատուկենտ պարբերականների փաստը, և ինչո՞ւ նման վերնագրով, ի՞նչ կապ ունի թատրոնը մանկական գրականության հետ՝ անպայման կհետաքրքրվեն հարցասերները:

Հիրավի, Հ. Պարոնյանի «Թատրոն. բարեկամ մանկանց»–ի լույսընծայումից դեռևս 22 տարի առաջ՝ 1854–ին, Մեսրոպ Նուպարյան վարժարանի սաների ջանքերով ու խմբագրությամբ Զմյուռնիայում լույս են տեսել «Թութակ Հայկազյան», իսկ հաջորդ տարի՝ «Երկասեր» պարբերականները, որոնք տարաբնույթ նյութերի հետ միասին տպագրել են նաև մանկական երկեր, հանելուկներ, զրույցներ ու հեքիաթներ... Թեև մեր հանրապետությունում այդ պարբերականների հավաքածուների բացակայությունը թույլ չի տալիս ամբողջական պատկերացում կազմելու դրանց հիմնական բնույթի, գաղափարական բովանդակության կամ գեղարվեստական արժանիք-

ների մասին, այնուամենայնիվ «Թութակ Հայկազյանի» երկու համարների (1855–ի 3–րդը և 5–րդը) միկրոֆիլմերից արված պատճենները ենթադրել են տալիս, որ դրանք եղել են վարժարանի աշակերտների գրական երախայրիքները՝ առաջին թոթովանքները, հիմնականում ներառել են կրոնաբարոյական միտվածությամբ գրաբար բանաստեղծություններ և ունեցել են «բարոյական, բանասիրական և ուսումնական» ուղղվածություն, որոնք «ավելի շուտ դպրոցականների ընթերցանության համար նախատեսված նյութերի ուրույն ժողովածուի տպավորություն են թողնում»[1]: Ասել է թե՝ մենք բավարար կռվաններ չունենք՝ վերոհիշյալ պարբերական–ժողովածուները համարելու իբրև հայ մանկական մամուլի առաջին օրինակներ:

«Թատրոն. բարեկամ մանկանց»–ի՝ հայ մանկական առաջին պարբերական համարվելու հաջորդ մրցակիցը 1872–ից Կ. Պոլսում լույս տեսնող «Ավետաբեր տղայոց»–ն է՝ մի պարբերական, որը «Միսիոներների ամերիկյան ընկերության»՝ «Ավետաբեր» լրագրի (1855–1915) հավելվածն էր: Հիմնականում օտար լրագրողների (Է. Բլիս, Ջ. Գրին, Հ. Բարնըմ, Հ. Ալեն...) կողմից խմբագրվող սույն պարբերականը հետապնդում էր, ինչպես Հ. Պարոնյանը կասեր, «աղետաբեր» նպատակներ. տասնամյակներ շարունակ լուսավորություն տարածելու քողի տակ արևմտահայոց շրջանում տենդագին ջանում էր տարածել բողոքականություն, ինչը կարող էր վտանգավոր դառնալ 19–րդ դարի երկրորդ կեսի հայ Ազգային զարթոնքի ու ազգային–ազատագրական ոգորումների պայմաններում: Կոնկրետ մեզ հետաքրքրող «Ավետաբեր տղայոց»–ի բոլոր համարներում կար, օրինակ, հատուկ բաժին՝ «Սուրբ գիրք կարդացող փոքրիկ տղայոց պատմություն» խորագրով, ուր զետեղվում էին ավետարանական զարմանահրաշ բազմաթիվ պատմություններ, որոնք վերաբերում էին հաշմանդամների բժշկությանը, մեռյալների հարությանն ու զանազան այլ հրաշքներին: ««Ավետաբերը» միայն լեզվով էր հայ,— իրավացիորեն նկատում է ուսումնասիրողը:— Նա չէր տպագրում հայ իրականության հետ կապված և ոչ մի նյութ, հայ ժողովրդի անցյալն ու ներկան արտացոլող որևէ պատմվածք, չէր հրատարակում առհասարակ աշխարհիկ որևէ բան: Ամբողջովին Ավետարանի ու Աստվածաշնչի առակներն ու բարոյախոսական պատմվածքներն էին թարգմանվում ջերմոցային մի հայերենով և հրամցվում հայ երեխաներին, նրանց մեջ առաջին հերթին մեռցնելով ազգային զգացումը, նաև աշխարհիկը, հաղորդակից չդարձնե-

լով նրանց այն գիտելիքներին, որ օգտակար էր լինելու կյանքում»[2]: Ուրիշ խոսքով՝ հայ մանկական պարբերականների համապատկերում մենք ո՛չ փաստացի և ո՛չ էլ բարոյական որևէ իրավունք չունենք թեև հայատառ, սակայն հայ երեխաներին կասկածելի՝ դեպի օտարացում ու հլություն, կամազրկություն ու կրոնական խորհրդապաշտություն տանող հանդեսին վերապահելու առաջնության պատվավոր իրավունքը, քանի որ վերջնահաշվում այն չի ծառայել իր բուն նպատակին:

Պատկերն ավելի ընդգրկուն դարձնելու և անարդար սուբյեկտիվիզմից խուսափելու նպատակով լսենք նաև այն հեռավոր օրերի ժամանակակցի՝ նշանավոր խմբագիր–հրապարակախոս Հովհաննես Գայսերյանի (1870–1924) կարծիքը՝ գրված այդ առիթով. «Մանկական ու պատանեկան գրականությունը ավելորդ է ըսել կարծենք թե մեծ դեր կատարած է մեր նորահաս սերունդին մեջ, ու քանի որ միշտ նորահաս սերունդ ունինք, ամեն ատեն ալ անոնց համար լրագրի ու գրքի հարցը ունինք մեր ազգին դիմաց:

Նախ դնենք ցանկը այն լրագիրներուն, որոնք մեր մանուկներուն համար տպված են:

1872, **Ավետաբեր Մանկանց** հայ. և հայատառ թրքերեն ամսաթերթ որ կը շարունակվի մինչև այսօր:

1876, **Թատրոն Մանկանց** միայն մեկ տարի:

1882, **Բուրաստան Մանկանց** մինչև 1888:

1889, **Ծաղիկ Մանկանց**:

Ինչպես կերևի վերոհիշյալ ցանկեն, մենք 4 մանկական թերթ ունեցած ենք թրքահայոցս մեջ. **Ավետաբեր Մանկանց**ը որ ամսաթերթ էր և կը հրատարակվեր Ամերիկյան միսիոնարաց կողմե, չէ կրցած իր նպատակին ծառայել որովհետև անի միշտ բողոքականության օռկանը եղած է և հոն մանուկներու հարմարագույն հոդվածներու քովիկ կրոնական հոդվածներ կը վխտան:

Ուրեմն **Ավետաբեր** թեև մանկանց համար, սակայն իր բուն նպատակին ծառայած չըլլալուն, չենք ուզեր առաջնության իրավունքը տալ անոր և կուտանք այդ իրավունքը **Թատրոն**ի Տեր–խմբագրապետին որ նկատի առնելով թե ո՛րքան կարևոր է երգիծանքը՝ ժողովրդին համար, նույնքան և թերևս ալ ավելի անհրաժեշտ է մանուկներու սիրտը ու հոգին կրթել, կըսկսի հրատարակել իր **Թատրոն**ին ճագուկը՝ **Թատրոն մանկանց** որ սակայն դժբաղդաբար միայն մեկ տարի կը տևե:

Թատրոն իր նպատակին կը հասնի, իր նյութերը միշտ օգտակար կըլլան տղաք– ներուն և Պարոնյան իր այդ գործունեության մեջ ալ իր դիրքը կստանա»[3]:

Պատմական արդարությունը, սակայն, պահանջում է մի հարցում, կրկնենք՝ միայն մի հարցում շնորհակալ լինելու օտարածին պարբերականին. այն ակամա անմիջականորեն խթանել է պարոնյանական «Բարեկամ մանկանց»–ի հրատարակությունը՝ իբրև իր հակադրության, եթե կարելի է այսպես ասել՝ իբրև «հակաավետաբերի» հանդես գալուն, առանց որի տեսանելիորեն կաղքատանար հայ մանկական գրականությունը: Իսկ սա սոսկ ենթադրություն չէ. Հ. Պարոնյանն իր «Թատրոն» երգիծաթերթի 1875–ի տարեվերջյան համարների հայտարարություններում խոստանում էր, որ իր կողմից շուտով կիրատարակվի մանկական մի պարբերական՝ «Թատրոն տղայոց» վերնագրով: Եվ քիչ անց թեև փոքր–ինչ սրբագրում է ակնարկված վերնագիրը՝ «տղայոց»–ը փոխարինելով «մանկանց» բառով, բայց և այնպես այդ փոփոխությունը բնավ չի ստվերում «Բարեկամ մանկանց»–ի՝ «Ավետաբեր տղայոց»–ի հենց միայն արտաքնապես հակակշիռը լինելու հանգամանքը: Ի դեպ, ամեն ինչից երևում է, որ մանկական լրջմիտ մի պարբերականի հրատարակությունը հայոց մեծ երգիծաբանի համար եղել է ազգասիրության ու քաղաքացիական պարտքի, հայ մտավորականի պատվախնդրության լուրջ հարց: Եվ դա նույնիսկ այն դեպքում, երբ 33–ամյա Պարոնյանն արդեն գրեթե լիովին հիասթափված էր լրագրության ապերախտ, միայն նյութական ու բարոյական զրկանքներ բերող բնագավառից, երբ հաճախ իր պարբերականների չվաճառված համարներն ստիպված քաշով ծախում էր նպարավաճառներին՝ գոյությունը մի կերպ պահպանելու համար:

Թուրքական բռնապետության մթնոլորտում, երբ, ինչպես Պարոնյանն էր ասում, «ժամանակը հայերեն չ՚հասկնար», երբ «էշ մը ունեցողն ավելի պատիվ և մեծարանք կը վայելե քան զայն, որ հանճար ունի», և երբ «մոլիներն ալ չեն դադրիր հալածելե երգիծաբանները», նա ունեցել է հոգեբանական, բարոյական, նյութական ու ստեղծագործական ծանր պահեր: «Պոլիսը թույլ տված էր, որ մեծ էտիրնեցին անոթի ապրի: Պոլսո հայությունը անոթութենե մեռցուց զայն»[4],— ցավով արձանագրում է Հրաչ Զարդարյանը: Հիշենք հենց երգիծաբանի՝ դեռ 1873–ի հուլիսի 7–ին «Մեղվում» տպագրած «Երեկ հուղարկավորության հանդես մը...» առաջնորդողը, որը բանասիրության մեջ հայտնի է «Ողբ» անունով: Միքայել Կյուրճյանն այն անվանում է «աղե-

խարշ դամբանական մը», ուր «գրագետին դառնությունը երկար ատեն զսպված, կը պոռթկա անօրինակ ուժգնությամբ»[5]: Սա մեծ երգիծաբանի և ընդհանրապես հայ մտավորականի կյանքի դժվար պահերից մեկի, «նեղ օրերից մեկի» ցնցող նկարագրությունն է. գրողը ցավով պատմում է, որ «Մեղու» երգիծաթերթի չվաճառված համարները, ինչպես ինքն է ասում, իր «զավկըները», ստիպված քաշով ծախել է նպարավաճառին. «Երթա՜յք բարյավ զավկըներս, երթա՜յք բարյավ. գիտե՞ք, թե ի՛նչ ցավեր քաշեցի ձեզի համար: Կին մը ամենեն շատը տարին անգամ մը կ՚երկնե, բայց ես ամեն գիշեր, ամեն ցերեկ երկնեցի, զձեզ հղացա և ի լույս ընծայեցի. դուք իմ զավկըներս եք»[6]:

Այս առաջնորդողն ուշագրավ է նաև ուրիշ առումներով. Պարոնյանը նախ՝ քաջ գիտակցում էր երգիծանքի բացառիկ ներգործուն ուժը, երգիծաբանի կյանքի տառապալից ուղին, որ լի է հալածանքներով ու զրպարտություններով, այնուհետև ընդգծում էր, որ իր ծաղրի սլաքներն ուղղված են եղել արատավոր երևույթների դեմ, դրանց մերկացնող ուժը բխել է խոր մարդասիրությունից՝ խայթել՝ ուղղելու, այլ ոչ թունավորելու համար, և ինքն իր կոչմանը վերաբերվել է ամենայն զգուշությամբ ու պատասխանատվությամբ. «Ձձեզ շատ բամբասեցին, ավրեցին ու զրպարտեցին, բայց ինչ ուզեն թո՛ղ ըսեն, դուք իմ զավըկներս եք, կը սիրեմ զձեզ... հայր մ՚եմ...:

Խեղճ զավկըներս, ձեզի համար չարաճճի են կ՚ըսեին, բայց դուք ձեր խայթելու պաշտոնն ամենայն զգուշությամբ կը կատարեիք, և եթե խայթեիք ալ չէիք թունավորեր. մինչդեռ ձեր մյուս լուրջ բարեկամները առանց մեկը մյուսը վիրավորելու երկու տող չեն կրնար գրել, և ասոր համար է, որ դատարանները կը դեգերին»[7]:

Ինչպես նկատելի է, մենք կանգնում ենք տարօրինակ երևույթի առջև. մի կողմից խոր հիասթափություն լրագրական գործունեությունից, մյուս կողմից՝ իրար հաջորդող պարբերականների շարան՝ «Մեղու» (1872–1873), «Թատրոն» (1874 – 1877), «Թիյաթրո» (1874–1875), «Թատրոն. բարեկամ մանկանց» (1876), «Լույս» (1879), «Ծիծաղ» (1883), «Խիկար» (1884–1888): Ո՞րն է խնդիրը: Ամենից առաջ Պարոնյան մարդու խորապես հայեցի կեցվածքը, ճշմարիտ մտավորականին հատուկ անձնազոհությունը, իսկ խնդրո առարկայի տեսակետից՝ այն, որ արևմտահայոց՝ 19–րդ դարակեսից ծայր առած հանրային–քաղաքական կյանքի բարդ ու ներհակ մթնոլորտում, Ազգային զարթոնքին հաջորդած և 1877–78 թվականների ռուս–թուրքա-

կան պատերազմին նախորդած տագնապահարույց շրջանում, երբ օտարերկրյա տերություններն արևմտահայոց մեջ պարարտ հող էին տեսնում՝ հոգեորսությամբ զբաղվելու և կրոնական խորհրդապաշտությամբ ու կամազրկությամբ վարակելու հայ շփոթահար մանուկներին, մեծ երգիծաբանն այս անգամ ևս իր ձեռքն է վերցնում գեղարվեստական խոսքի ծանրությունը և սկսում հայոց մատաղ սերնդի կրթության ու դաստիարակության դժվարագույն գործը՝ արժանի հակահարված տալով օտար ու վնասակար, ավելին, ազգաջլատիչ ազդեցություններին...

Ինչ վերաբերում է պարոնյանական հանդեսի վերնագրում տեղ գտած «թատրոն» բառին, կարելի է վստահաբար ասել, որ թուրքական գրաքննության բիրտ, հաճախ ծիծաղի ու անհեթեթության հասնող պահանջների առկայության պայմաններում իշխանություններից բնավ էլ դյուրին չէր վերստին նոր արտոնագրություն ձեռք բերելը, և Պարոնյանը, խուսափելով հնարավոր քաշքշուկներից ու առանց այն էլ իր նյութական սուղ միջոցների հնարավոր նոր զոհողություններից, նպատակահարմար է գտել հրատարակվելիք մանկական պարբերականը դիտարկել իբրև մայր թերթի՝ «Թատրոնի» հավելվածը կամ, ինչպես այն պատկերավոր անվանում է նրա ժամանակակիցը, «Թատրոնին ձագուկը»: Բացի այդ՝ առանձնահատուկ հետաքրքիր է, թե ինչու է Պարոնյանն իր մայր պարբերականն անվանել «Թատրոն»: Այդ խորագիրն ինքնին ընթերցողի գիտակցության մեջ կարող է առաջացնել համաբանական հետևյալ մոտավոր շարքերը՝ լուրջ // անլուրջ, խաղային // ոչ խաղային և այլն: Համաբանական այսպիսի խաղը կարող էր և՛ գիտակցվել, և՛ չգիտակցվել երգիծաբանի կողմից: Դա էական չէ. խնդիրն այն է, որ «Թատրոն» երգիծաթերթում միաժամանակ տպագրվում էին թե՛ լուրջ (հայ հանրության արատները քննադատող) և թե՛ անլուրջ (պարզապես զվարճալի) նյութեր, որոնցով (=խաղ) մերկացվում էր իրականությունը (=ոչ խաղայինը): Հայտնի է, որ թատերաբեմի վրա գրողները սովորաբար բացահայտում են կերպարների իրական դեմքերը, դեմք // դիմակ հարաբերությունը: Այսպիսի գործընթացն էլ ենթադրում է դեմքի և դիմակի փոխհարաբերություն: Ճիշտ նույն սկզբունքով է հեղինակն իր գլուծգործոց երկում՝ «Ազգային ջոջեր» երգիծական դիմանկարների շարքում, և այլ ստեղծագործություններում ծաղրում ու քննադատում հասարակության տարբեր շերտերի արատավոր կողմերը՝ արտահայտության ու բովանդակության պլանների աններդաշնա-

կությունը, դիմակի ու իրական դեմքի փոխհարաբերությունը: Ասվածից կարող ենք եզրակացնել, որ «Թատրոն» պարբերականի խորագիրն իմաստաբանորեն բավականին ծանրաբեռնված է:

Հաջորդ կարևոր հարցը, թերևս ամենաէականը, այն է՝ արդյոք Պարոնյանը կարողացե՞լ է պատվով դուրս գալ իր առջև դրված դժվարագույն խնդրից: Անտարակուսելի է, որ երգիծաբան գրողը կանգնած է եղել բարդության առջև. նախ՝ ժամանակի աղետալի սղությունը, ծայրահեղ զբաղվածությունը (բանասիրությունն արդեն վաղուց ապացուցել է, որ «Թատրոն» երգիծաթերթի բոլոր նյութերը, չնչին բացառությամբ, նրա գրչի արգասիքն են՝ ստորագրված մտացածին զանազան կեղծանուններով, և ահա դրանց ավելանալու էին գալիս նորերը՝ դարձյալ հիմնականում իր իսկ կողմից ստեղծվող), ապա՝ նորընտիր բնագավառի անսովորությունը՝ մանկական գրականության ինքնօրինակությունն ու մանկագրի այնքան փնտրված ճիրքը՝ ոչ միշտ հասու գրական հսկաներին, անգամ՝ հանճարներին: Եվ եթե այդ ամենին գումարենք նաև մի ուրիշ նուրբ ու փափուկ հանգամանք՝ երգիծաբանի դեռևս ամուսնացած չլինելը[8] և հետևապես երեխաների հետ շփման ու նրանց հոգեբանության քաջիմացության պակասը, ապա հարուցված դժվարություններն ավելի ակնառու կլինեն:

Բայց և այնպես, հայ ժողովրդի ծիծաղի հանճարը պատվով կատարեց ինքն իրեն առաջադրած հիմնախնդիրը. բնավ մանկական գրող համարվելու հավակնություն չունենալով՝ փայլեց նաև այդ ասպարեզում, որի պերճախոս վկայությունը երջանիկ բարեբախտությամբ այսօր պահպանված «Թատրոն. բարեկամ մանկանց» պատկերազարդ երկշաբաթաթերթի ամբողջական հավաքածուն է: Ասում ենք՝ երջանիկ բարեբախտությամբ, քանի որ Պարոնյանն ապերջանիկ էր ամբողջ կյանքի ընթացքում և, թող զարմանալի չթվա, անգամ մահվանից հետո. չպահպանվեցին նրա անձնական թղթերը, շիրմաքար չունեցավ, անդառնալիորեն կորսվեց նույնիսկ գերեզմանը, տխուր հանգամանքների բերումով նրա զավակները ևս չկարողացան հոգալ իրենց հոր թողած գրական ամբողջ ժառանգությունը, և հետագայում միայն որդին՝ Աշոտ Պարոնյանը, մեծ զոհողություններով ձեռք բերեց հոր «Շողոքորթը» կատակերգության ձեռագիրն ու «Թատրոն մանկանց»-ի հավաքածուն և իր մտերիմներից մեկի՝ գրող, մանկավարժ Գուրգեն Թրենցի (1888–1972) խորհրդով նվիրեց Երևանի Մատենադարանին[9]:

Այսօր, իհարկե, անառարկելի է, որ հասկանալի պատճառներով արևմտահայությունը չկարողացավ արևելահայոց պես ստեղծել մանկական հարուստ գրականություն, ուր, ասենք, միայն «Աղբյուր» և «Հասկեր» ամսագրերի շուրջը համախմբված էին նշանավոր այնպիսի հեղինակներ, ինչպիսիք էին Ղ. Աղայանն ու Հովh. Թումանյանը, Հովh. Հովհաննիսյանն ու Ալ. Ծատուրյանը, Ավ. Ահարոնյանն ու Ավ. Իսահակյանը, Վրթ. Փափազյանը, Ստ. Լիսիցյանը, Ա. Խնկոյանը և այլք, բայց և այնպես անժխտելի են նաև արևմտահայ հատվածի բերած պատկառելի նպաստն ընդհանրապես հայ մանկական գրականության զարգացման ընթացքին, մասնավորապես Պարոնյանի «Բարեկամ մանկանց»–ի՝ ժամանակին կատարած պատմական առաքելության շահեկանությունը: Այն, որ վերջինիս պարբերականն անմիջապես գերել է հայ մանուկներին, և չափազանց սերտ է եղել տեքստ–ընթերցող աղերսը, վկայում էին նրա «գրասեղանին վրա լեռան պես դիզված» նամակները, որոնց առիթով գրող–խմբագիրն իր հանդեսի էջերում բազմիցս շնորհակալություն էր հայտնում «մեծ ու պզտիկ, չափահաս ու անչափահաս կարդացողներեն, որոնք այս թերթին պիտանությունը կը գովին», խրախուսում ու երբեմն էլ տպագրում առանձնապես շնորհալիների նամակները: Ահա, օրինակ, դրանցից մեկը.

«Առած նամակներուս մեջ շատ կանոնավոր գրված նամակ մը տեսա՝ որ գիտուն տղու մը վայելուչ կերպով՝ ամսուն օրը, տեղը, թվականը, ստորագրությունը ամենքը շենք շնորհք իրենց տեղը գրված էին, ասոր համար հոս վարը կը դնեմ անոր օրինակը որ չգիտցողներն ալ սորվին նամակ գրել:

Իճապիե, 12 Հունվ. 1876

Խմբագիր Տեր

Թատրոն Մանկանց *ձեր թերթն առինք կարդացինք, շատ սիրելի եղավ մեզի. հասկցանք որ տասնհինգ օրն անգամ մը կը տպագրվի. երանի՜ թե ամեն օր հրատարակվեր. երանի՜ թե մեզի հասակակից տղայք ամենքն ալ առնեին այս թերթը՝ որուն մեջ սիրուն պատմություններ, գեղեցիկ խրատներ և աղվոր զվարճալիքներ կան:*

Ինձի հետ իմ փոքրիկ քույրս՝ Զապելն ալ իր շնորհակալությունը կը հայտնե ձեզ:

Հանելուկը կը լուծեմ, թե որ խոտպացած նվերդ ձեր դեմն ելնող աղքատ տղուն տալ ուզեք:

ՎԱՀԱՆ Մ. ԷՍԱՅԱՆ»[10]*:*

Բնորոշ են նաև հայ գրագետների՝ տասնամյակներ հետո արած խոստովանությունները «Բարեկամ մանկանցի»՝ մանուկ հասակում իրենց վրա թողած բարերար ազդեցության մասին: «1876–ին երբ **Թատրոն Մանկանց**ը կը հրատարակեր, հայրս կը բերեր ու ես կը կարդայի,— 1901–ին հուշագրում է, օրինակ, «Մանզումեի էֆքյար» լրագրի 30–ն անց խմբագիրը,— այն օրեն սկսա սիրել այդ մարդը որ ուղղակի սրտիս հետ կը խոսեր, իր ոճը մանկական և դյուրահասկնալի էր և սիրուն պատմություններով հաճելի կ՚ընծայեր մանուկներու, պզտիկ ոտանավորներ ու հանելուկներ լեցուն էին ամեն մեկ թերթին մեջ և գեղեցիկ պատկերներ կը զարդարեին **Մանկանց Թատրոն**ի էջերը:

Իմ մանկական հոգիս համակրած էր իրեն ու այն օրեն կ՚ուզեի տեսնել մանուկներու բարեկամ Պարոնյանը:

Օր մըն ալ **Թատրոն** չբերավ հայրս, և ես երբ ցավով կը հարցնեի պատճառը, հայրս ըսավ.

— Հոգ մի ըներ տղաս, Պարոնյան իր գործը թեև դադրեցուցած է, սակայն օր մը նորեն կ՚սկսի, անիկա համառ մարդ մըն է»[11]:

«Բարեկամ մանկանց»–ը հրատարակելու ընթացքում գրող մանկագիրն իրեն հաճախ անչափ վարձատրված է համարել՝ տեսնելով իր տված դասերի ու խորհուրդների շոշափելի, արդեն գործնականում կիրառվող առաջին պտուղները: Առօրյայում «տխուր երգիծաբանը» մի առանձին հրճվանքով է, օրինակ, գրում, որ բազմաթիվ մանուկներ (Սերովբե Պերպերյան, Մաննիկ Գոռանյան, Հովհաննես Փանոսյան...) հանդեսին իրենց «դողդոջուն մատիկներովը գրած սիրուն նամակներով» ապացուցում են, որ օժտված են ոչ միայն սուր մտքով, այլև արդեն «հասկըցուցած են թե ինչպես վայելուչ կերպով պետք է գրել նամակ մը, իմաստալից մեկնություն մը տալ բանի մը. հայտնի կերևի թե ասոնք կրցած են մեր թերթին մեջ երբեմն գրած նամակագրության վարժութենեն օգուտ քաղել» (48): Իսկ սա... հանդեսի ընդամենը վեց համար հրատարակվելուց հետո:

Այս ամենին կարելի է հավելել նաև երգիծաբանի ժամանակակիցների բարձր գնահատականը՝ տրված «Բարեկամ մանկանց»–ին: Զմյուռնիայում լույս տեսնող «Արևելյան մամուլ» հանդեսի խմբագիր Մատթեոս Մամուրյանը (1830–1901), օրինակ, խորապես հասկանալով Պարոնյանի պես գրական հսկայի՝ մանկական գրա-

կանության ասպարեզ մտնելու դժվարությունը, ողջունել է նրա այդ ձեռնարկը՝ մատնանշելով գործի լրջությունն ու պատասխանատվությունը. «Երբեմն **Մեղու**ի, այժմ **Թատրոն**ի հեղինակն ոչ միայն գիտե Թեմոկրիտեսի ծաղրն ու ծիծաղը մեր թերությանց վրա ցույց տալ և կծու ու մտացի սլաքներով մոլություն ու զեղծմունք հալածել, այլև տղայոց հետ պարզ, կրթական լեզվավ խոսիլ, միտք բանալու, սիրտ կրթելու համար հատուկ վեպեր և բարոյական խրատներ հորինել. և այս ավելի դժվարին արվեստ է քան մյուսը: Ազգին մեջ որչափ շատնան այսպիսի թերթեր, այնքան բարենշան երևույթ մ՝ է...»[12]:

Վերոբերյալները, կարծում ենք, Հ. Պարոնյանի՝ մանկական գրականության բնագավառում թողած վաստակի խոսուն վկայություններից են:

* * *

«Բարեկամ մանկանց»–ի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ հայ մանկական գրականության, դպրոցի ու մանկավարժության ասպարեզում Խաչատուր Աբովյանից (1809–1848) հետո առաջին լուրջ քայլերը կատարել է Հակոբ Պարոնյանը: Վերջինս նպատակ է հետապնդել իր հանդեսի միջոցով «գրական ծաղկոց մը հիմնել սակս (համար. — Ալ. Մ.) փոքրիկ տղայոց, և աստ կրկնել հանապազ այն բարոյական և կրթական դասերը՝ որով միայն կարելի է պատվավոր մարդ և ներհուն քաղաքացի ըլլալ» (8):

Իսկ ի՞նչ ծրագրով էր ներկայանում գրող–խմբագիրը՝ մտնելով գրական նոր ասպարեզ: Հանդեսի անդրանիկ համարի «Հառաջաբանում», որը զետեղվել է իբրև առաջնորդող հոդված ամանորյա շնորհավորանքներից անմիջապես հետո, Պարոնյանը հայտարարում է, որ «Բարեկամ մանկանց»–ի նպատակն է լինելու երեխաների կրթությունն ու դաստիարակությունը, որ այն պարունակելու է կրթական, բարոյախրատական, քաղաքավարական, պատմական, աշխարհագրական, ազգագրական, վիպական, հաշվակալական նյութեր, տնարարությանն ու արհեստներին վերաբերող օգտակար զանազան խորհուրդներ, նաև՝ խրատներ, առակներ ու պարզևաբաշխմամբ լուծվելիք հանելուկներ... Ասել է թե՝ Խ. Աբովյանի պես Հ. Պարոնյանը ևս հանդես է գալիս հայ մատաղ սերունդների մեջ ազգային լուսավորություն տարածելու

ամենալայն ծրագրով ու ամենաազնիվ միտումներով: Եվ գլխավոր նորությունը, որ ակնառու է դառնում պարբերականի հենց առաջին տողերից, երգիծաբանի պահպանած զարմանալի լրջությունն է, զուսպ ու չափավորված լեզուն, պարզ ու հստակ արտահայտվելու ջանքը՝ այնքա՜ն տարբեր «հայոց առաջին զվարթագիր հեղինակի» սովորական ոճից, այն գրչից, որ, ինչպես Մ. Մամուրյանն է բնորոշել, «մերթ մտրակ մ՛ էր որ կ՛արյուներ ընկերային թաքուն վերքեր, մերթ մահակ մ՛ որ կը ջախջախեր ամպածրար գլուխներ, մերթ սուր մ՛ որ հայության մարմնույն փտած մասերն կը ջարդեր, միշտ ուղղության և ճշմարտության քարոզ երևելով, և բարոյական հիվանդությանց սպեղանի մը ցույց տալով»[13]: Հանդեսում Պարոնյան մանկագրի լեզուն տեղ–տեղ անգամ ձեռք է բերում քնարականություն՝ խիստ անհարիր սրախոս երգիծաբանին, և ակամա զարմանում ես նաև դեռ չհայրացած մարդու՝ երեխաներին դիմելու և նրանց հետ մանկական լեզվով խոսելու հոգեբանական հմտություններից.

«Իմ պզտիկ ընթերցողներս, այս **Թատրոն** լրագիրը15 օրը հեղ մը պիտի տպվի հատկապես ձեզի համար: Ինտոր որ ձեր հայրերը կամ ձեր մեծերը ամեն օր խոշոր խոշոր լրագիրներ կը կարդան բան մը հասկնալու համար, նոր բաներ իմանալու համար, անանկ ալ դուք այս **Թատրոն**ը կարդալով ձեր չգիտցած շատ բաները պիտի սովրիք:

Շատ դասեր պիտի տամ ձեզի..., աղվոր պատմություններ պիտի պատմեմ, խաղեր պիտի սորվեցնեմ, հանելուկներ պիտի ըսեմ ձեզի որ լուծեք:

Եվ այս բաները աղեկ հասկցնելու համար՝ գեղեցիկ պատկերներ ալ պիտի դնեմ այս **Թատրոն**ին մեջ. անոր համար չ՛ըլլա որ այս լրագիրը պատռտեք կարդալեն ետքը, հապա պահեցեք, ինտոր որ ձեր խաղալիքը կը պահեք. գալ անգամ նոր **Թատրոն** մ՛ ալ պիտի խրկեմ ձեզի, ասոր քովը դրեք և իրարու կարեցեք. ասանկ ամեն անգամ մեյ մեկ նոր **Թատրոն** առնելով՝ մեկ տարվան մեջ խոշոր գիրք մը ունեցած կըլլաք:

...Սիրուն զավակներս, ըսի թե ձեզի շատ բան պիտի սովրեցնեմ. գիտե՞ք ինչ է սորվեցնելիքներս. ինչ որ պետք է ձեզի կրթյալ և գովելի տղա ըլլալու համար: Ձեր մեջ կան շատեր որ գիտուն տղու մը չվայլելիք բառեր կը գործածին անոնց հայերենը չգիտնալով. կան տղաքներ որ իրենց հորը **աղըպա** կը կանչին՝ չ՛գիտնալով որ հայրիկ պետք է ըսել. ասանկ ալ չեն գիտեր որ մայրիկ պետք է կանչել **տուտու** ըսելու տեղ:

Ասոր պես շատ բառեր կան՝ որոնց հայերենը չեք գիտեր դուք. ահա այս **Թատրոն**ին մեջ անանկ բառերուն ամեն մեկին առջև հայերենը պիտի դնեմ՝ որ դուք աշխա-

տելով սորվիք և պետք եղած ատենը սխալ բառ չ՛գործածիք: Մեծ ամոթ է հայ տղու մը համար երբոր չ՛գիտնա թե **օտա**յին հայերենը **սենյակ** կըսեն, **պաղչա**յին **պարտեզ** կըսեն, **իսկեմրի**ին **նստարան** կըսեն: Հապա ո՞րքան ավելի մեծ ամոթ է այն տղուն որ այս բառերուն հայերենը գիտե և չը գործածեր:

Պիտի սորվեցնեմ ձեզ թե ի՛նչպես պիտի վարվեք և խոսեք ձեզմե մեծին հետ, որ զմայլի ձեր վարքին վրա և սիրե ձեզ սրտանց. ի՞նչ պարկեշտ և խելացի տղա է սա, ըսե:

Երեք տարեկանեն մինչև տասնհինգ տարեկան թե աղջիկ և թե մանչ տղոց համար օգտակար բաներ պիտի գրեմ. պիտի սովրեցնեմ գիր կամ նամակ գրել, հաշիվ ընելու տետրակ բռնել այսինքն՝ եկած ստակը և խարճվածը գրել, տանը խնամատարությունը ընել, կերակուր եփել, առուտուրի մեջ չ՛խաբվել, հյուր ընդունել կամ ճամբու դնել, զբոսանքի ժամանակ խաղալ, երգել, պարել, մարմնամարզ ընել...» (1–2):

Տողեր ներքև շարունակվում են նույն՝ երեխաների հետ խոսելու զվարթ ու մտերմիկ ոճը, «խոսքը մեր մեջ մնա», «ականջդ բեր՝ ասեմ» փոխվստահություն ներշնչող խոսվածքը, նրանց՝ իբրև մեծերի վերաբերվելը, անկեղծ պահվածքը մանուկների՝ հանդեսի ծախսը սեփական ուժերով հոգալու և ծնողներին ավելորդ հոգս չպատճառելու առիթով. «Բայց խոսքը մեր մեջը մնա, գաղտուկ ըսելիք ունիմ ձեր ականջն ՚ի վար: — Ես այսչափ բաներ ձեզի սովրեցնել խոստացած ատենս, կան անանկ բաներ որ ես ալ ձեզմե սորվելով պիտի գրեմ, ինչպես որ այս **Թատրոն**ին մեջ գրած պատմություններուս շատը ձեզի պես պզտիկ տղոցմե սորված եմ:

... Սիրուն զավակներս, այս ամեն սորվեցնելուս համար մեկ բան մը պիտի ուզեմ ձեզնե. ամեն մեկ **Թատրոն**իս համար 50 փարա պիտի տաք ինձ, որ ես ալ թուղթի և մելանի տամ և որ գրեթե 100 տրամ խնձորի կամ ափ մը շաքարի գինն է: Բայց այս 50 փարան ձեր գանձանակեն պիտի տաք՝ ինտոր որ խաղալիքի կամ պտուղի համար կուտաք: Այս կերպով ձեր մեծերուն ծանրություն տված չեք ըլլա» (4):

«Բարեկամ մանկանց»–ում զետեղված նյութերն ունեն բավական լայն շառավիղ, և դրանք կարելի է բաժանել թեմատիկ բազմաթիվ խմբերի՝ ճանաչողական (աշխարհագրություն, պատմություն, ազգագրություն, մարդաբանություն, կենդանաբանություն, նշանավոր մարդկանց մասին զվարճալի զրույցներ...), բարոյախրատական (ազնվության դրվատում, գողության, ծնողներին չլսելու պատճառով փորձանքների մեջ հայտնվելու, ագահության կամ որկրամոլության և նման խնդիրների մասին

պատմող հեքիաթներ, զրույցներ ու առակներ), կրթական (գրավոր արտահայտվելիս միտքը գրագետ շարադրելու, օտար կամ բարբառային բառերի փոխարեն հայերեն համարժեքներ օգտագործելու, ընթերցասիրության և այլնի խորհուրդներ), քաղաքավարական (ճաշելիս կերակուրներից ու սպասքից ճիշտ օգտվելու, մաքրասիրության, վարքի, խոսվածքի ու տարբեր իրավիճակներում պահվածքի բազմաթիվ կանոններ), առօրյա–գործառական (հաշվակալական անհրաժեշտ գիտելիքներ ուսուցանող նյութեր, մթերքները տնականորեն ճիշտ պահելու, տնարարությանը, ասեղնագործությանն ու արհեստներին վերաբերող օգտակար խորհուրդներ) և ժամանցային (ձեռնածության, ծածկագրության, զանազան խաղերի վարժանքներ)...

«Բարեկամ մանկանց» հանդեսի մի պատկառելի մասն են կազմում նաև գրական երկերը, որոնք պայմանականորեն կարելի է դարձյալ դասդասել` հանդեսի ներքին կառույցն ավելի շոշափելի տեսնելու համար. դրանք նախ` հիմնականում ինքնուրույն, արձակ ստեղծագործություններ են (զանազան պատմվածքներ, նորավեպեր, առակներ, անեկդոտներ, հեքիաթների բավական հաջողված մշակումներ...)[14], որոնց մեջ փայլում է պարոնյանական հանճարը, և որոնք, լինելով միջժանրային ինքնօրինակ ներհյուսումների արգասիքներ, կարոտ են մի առանձին ու ծավալուն ուսումնասիրության: Հատկապես ինքնատիպ են «Մըռտո ախպարը և կատու–նապաստակը», «Կարմիր Վարդուկը» հեքիաթների պարոնյանական մշակումները: Հաջորդ խումբը չափածո երկերն են` ոտանավորներ, ինքնուրույն կամ ընթերցող երեխաների (օրինակ` Արա Գալենտերյանի) կողմից հյուսված հանելուկներ, թարգմանական առակներ Եզովպոսից, Լաֆոնթենից ու Կռիլովից` հիմնականում կատարված աշխարհահռչակ ծովանկարիչ Հովհաննես Այվազովսկու եղբոր` Գաբրիել եպիսկոպոս Այվազյանի և ժամանակին մեծ համարում ունեցող Խորեն արքեպիսկոպոս Գալֆայանի (Նար–Պեյ) եղբոր` Ամբրոսիոս Գալֆայանի կողմից, նաև ընթերցող աշակերտներից (օրինակ` Կարապետ Խոսքանցյանի) հրամցված առակներ: Գրական երկերի մեջ մի առանձին խումբ են կազմում եվրոպացի տարբեր հեղինակներից (Շառլ Պերրո, Էռնեստ Լըկուվիե...) կատարված թարգմանություններն ու փոխադրությունները, որոնք, կարծում ենք, արվել են հենց Պարոնյանի կողմից, քանի որ նա հրաշալի տիրապետել է 5 օտար լեզուների` հունարենի, ֆրանսերենի, իտալերենի, անգլերենի ու թուրքերենի[15]:

Իսկ «Բարեկամ մանկանց»–ում մի՞թե իսպառ բացակայում է աստվածաշնչյան թեման՝ այնքան սրտամոտ ժամանակաշրջանին ու այնքան հիմնական՝ «Ավետաբեր տղայոց»–ի համար: Անշուշտ կա, պարոնյանական հանդեսում ևս առկա է այդ թեման, սակայն միանգամայն այլ երանգավորմամբ: Նախ դրանք թվով սահմանափակ են՝ ընդամենը մի քանիսը՝ նվիրված Ադամի ու Եվայի, Հովսեփ Գեղեցիկի, Դավ-թի և Գողիաթի պատմություններին, և, բացի այդ, իրենց վրա կրելով անհատական մշակման թանձր ներկապնակը, հանդես են բերվում բոլորովին այլ՝ արդեն խորապես աշխարհիկ, բարոյախրատական հանդերձավորմամբ:

Որպես օրինակ՝ փորձենք քննել հանդեսի 2–րդ համարում տպագրված՝ «Ադամ Եվային խաբվիլը» զրույցը: Պարոնյանը «Ծննդոց գրքում» զետեղված հայտնի պատմությունը երեխաներին մատչելի՝ սեղմ տողերով ու զրույցի ձևով ներկայացնելուց անմիջապես հետո գրում է, որ «հիմա ասոր վրա շատ ծույլ մարդիկ սովորություն ըրած են մեղադրել Ադամ Եվան ու ըսել՝ թե ինչո՞ւ խաբվեցավ, որով չարաչար աշխատելու պարտավոր ըրին մեզ, եթե ոչ՝ հիմա մենք հանգիստ կյանք պիտի վարեինք», և ապա անցնում է ժամանակակից մի պատմության: Մի երկրի թագավոր որսի ելած ժամանակ կորցնում է ճամփան և յուրայիններին փնտրելիս պատահաբար հանդիպում է փայտահատ ամուսինների: Աղքատ կինը տրտնջում է «ծակաչք Եվայից»՝ ասելով, որ նրա պատճառով են հիմա իրենք աշխատում ու տառապում: Ամուսինն էլ իր հերթին Ադամին է քննադատում՝ ավելացնելով, թե ինչու վերջինս «իր կնկանը գեշ խրատին ականջ կախեց»՝ փոխանակ ապտակելու... Թագավորը, լսելով ամուսինների խոսակցությունը, նրանց տանում է պալատ՝ այդպիսով ապահովելով վերջիններիս անհոգ ու անքրտինք կյանքը: Մեկ ամսից հետո թագավորը կարգադրում է է՛լ ավելի ճոխացնել ամուսինների ապրելակերպը՝ «տասներկու տեսակ կերակուրին տեղ՝ քսանչորս տեսակ հրամցունեն անոնց, բայց սեղանին վրա ուրիշ գոց աման մըն ալ դնել տալով՝ կը պատվիրե որ մարդ չբանա անոր խուփը» (13): Քիչ անց, սակայն, ամուսինները չեն կարողանում դիմանալ գայթակղությանը, և փայտահատը, անսալով կնոջ տնական հորդորներին ու լացուկոծին, բարձրացնում է ափսեի կափարիչը, և այնտեղից անմիջապես դուրս է պրծնում մի մուկ ու անհետանում: Իսկ բարկացած թագավորը պալատից դուրս է շպրտում ապերախտներին:

Պատումի դիպաշարն առաջին հերթին ենթադրել է տալիս, որ այնտեղ ընդգծվում է մարդ արարածի ընդհանրապես մեղսագործ բնույթը, բայց հեղինակը վերջում անակնկալ անցումով այսպես է դիմում հանդեսի ընթերցողներին.«**Թատրոն**իս մեջ ինչո՞ւ դրի ես այս պատմությունը գիտե՞ք, խելացի տղայք. ուզեցի հասկցնել որ այս աշխարհքիս մեջ մարդիկ, թե մեծ ըլլան և թե պզտիկ, թե տղա և թե չափահաս, միշտ փորձության որոգայթին (տուզախ) մեջ կիյնան: Գիտե՞ք ինչ է փորձությունը. ամենուն գիտցած և շատ անգամ ամենուս գլուխը եկած բանն է որ **փորձանք** կըսվի. որո՞ւն գլուխը եկած չէ մեծ կամ պզտիկ փորձանք մը. բանն ան է որ օգուտ քաղե անկե և խրատվի» (14): Ինչ խոսք, սա հայտնի ավանդության՝ դրախում տեղադրված սահմանի արգելքը խախտել–չխախտելու շարժառիթի բոլորովին նոր՝ շրջված մեկնաբանությունն է՝ բարոյախրատական ակնհայտ միտվածությամբ:

Պարոնյան մանկագիրը, որքան էլ ձգտում է երեխաներին հրամցվող մանրապատումների մեջ հիմնականում մնալ զուսպ ու սքափ, երգիծանքից զերծ ոճի սահմաններում, այնուամենայնիվ, մերթընդմերթ ակամայից խախտում է իր սկզբունքը և լիաթոք ծիծաղում: Այսպես, օրինակ, «Քրիստոսի մեկ հրաշքը» մանրապատման մեջ անդրադառնալով Հիսուսի՝ Ավետարանից քաջահայտնի մի հրաշքին՝ ընդամենը հինգ հացով հինգ հազար մարդու կշտացնելու ավանդությանը, պատմում է անեկդոտախառն զրույց մի վարդապետի մասին, ով, երբ քարոզի ժամանակ շփոթվում ու ասում է, թե «հինգ հազար հացով հինգ հոգի կշտացան», ու արժանանում է ունկնդիրներից մեկի սրամիտ դիտողությանը, փորձում է արդարանալ հետևյալ կերպ.

« — Իրավունք ունիք, օրհնած, վրա կը բերե վարդապետը իր սխալմունքը պարտկել ուզելով, բայց ես գիտնալով այնպես ըսի, հասկնալու համար՝ թե արդյոք քարոզս մտիկ կընե՞ք, եթե ոչ կը քնանաք» (28):

Հիշենք նաև երգիծական սրախոսության մի ուրիշ օրինակ՝ այս անգամ գրված հանդեսում, ինչպես կանոն, զետեղված կենդանիների ու թռչունների (թվով 24՝ առյուծ, կապիկ, գայլ, նապաստակ, աղվես, փոկ, սամույր, չղջիկ, բու, սարյակ…) բնութագրումների «Եղնիկ» հատվածում: «Այս կենդանիին քաջությունն ալ Նապաստակին պես իր ոտքերուն վրա է. պզտիկ ձայն մը առնելուն պես կծիկը կը դնե. աչք բանալ գոցելու չմնար՝ դրե՛ր ես նե գտիր: Այս պատճառավ որսորդներեն շատերը **արծաթով** կը զարնեն Եղնիկը, երբոր չկրնան կապարով (դուրշին) զարնել. այսինքն՝ ստա-

կով ծախու կառնեն ուրիշեն՝ տուն դառնալով իրենց քաջության վրա պարծենալու համար: Ասանկ քաջ որսորդներն են որ Եղնիկին միսը շատ համով է կը զրուցեն, բայց եկու տես որ առանց զանազան համեմներով (թերպիյե) եփելու, ուտվելու բան չէ ասոր միսը» (40):

Պարոնյանը հանդեսում երբեմն էլ զետեղում է երգիծական երկխոսություններ, որոնք իրենց թեթև ու զվարթ ոճով առանձին կենդանություն և գրավչություն են հաղորդում պարբերականին: Ահա, օրինակ, դրանցից մեկը.

« — Հիմակվան երեկույթներուն (սոարե) մեջ ի՞նչ կընեն մինչև առտու:

— Զանձրացողները կաշխատին որ ուրիշներն ալ իրենց պես ձանձրացունեն:

— Ե՞րբ պիտի վերնա աս **մոտան**:

— Երբոր ամենքն ալ աղեկ մը ձանձրանան: Ամեն **մոտա** ձանձրությունով կը վերնա:

— Ե՞րբ պիտի ձանձրանան:

— Երբոր ձանձրութենեն ուրիշ անանկ **մոտա** մը ելնե՝ որ մարդ չձանձրացունե» (40):

«Բարեկամ մանկանց»–ն իր համարներում, ինչպես արդեն նշել ենք, պարբերաբար տպագրում էր նյութեր՝ նվիրված համաշխարհային և հայրենի աշխարհագրությանն ու պատմությանը, նշանավոր տարբեր քաղաքներին, նավահանգիստներին, բնության զարմանահրաշ երևույթներին, կենդանական ու բուսական աշխարհին... Այդ ընթացքում կարևորագույնը, սակայն, այն է, որ ուշարժան տեղեկությունները մատուցվում են ոչ ինքնանպատակ. դրանք բոլոր դեպքերում ուղղվում են մանուկների, ինչպես Մ. Թաղիադյանը կասեր, «մտացս զբոսանք» տալուն, ճարտարապետական կոթողների, պատմական հերոսական անցյալի, կենդանիների և այլնի նկատմամբ նրանց մեջ սեր ու հարգանք արթնացնելուն: Բերենք մի քանի բնորոշ օրինակներ:

Պարոնյանը մանուկներին ճանաչողական տեղեկություններ սկսում է հաղորդել հանդեսի հենց 2–րդ համարից՝ սկզբնամասում տեղադրելով «Կոստանդնուպոլիս» վերտառությամբ ակնարկ–հոդվածը: Պատկերավոր ոճով սկսելով Արևելքի ու Արևմուտքի հատման կետում գտնվող իր բնակած երկրի՝ մեկ միլիոն երկու հարյուր հազար բնակչություն ունեցող մայրաքաղաքի նկարագիրը՝ նա ծանրանում է հատկապես այնտեղ ապրող հայերի վրա, բացատրում նրանց մեծ մասի «դուրսեցիներ» լինելու հանգամանքը, ներկայացնում նաև անասելի թշվառության պայմաններում

ապրող շուրջ քառասուն հազար հայ տարագնացներին: «Հայերը այսօր ամենեն շատ են,— գրում է Պարոնյանը,— որոնց համրանքը երկու հարյուր հազար հոգիի չափ կը հաշվեն՝ կնիկ ու էրիկ մարդ, մեծ ու պզտիկ մեկտեղ սեպելով:

Ժամանակավ ալ Հայ կար այս քաղաքին մեջ, բայց խիստ քիչ. հազիվ 150 տարի կա որ մեր ազգեն շատեր եկան դուրսերեն հոս բնակելու. Հայաստանի և Պարսկաստանի քաղաքներեն, Վանեն, Մուշեն, Կարինեն, Ակնեն հարյուրավոր մարդիկ ամեն օր իրենց ծնած ու մեծցած տեղերը թողլով հոս կը թափեին: Պոլսեցի եմ ըսող ամեն Հայ թե որ այսօր քիչ մը հետաքրքիր ըլլա, իսկույն կը հասկնա որ կամ իր հայրը, կամ մեծ հայրը և կամ շատ շատ իր մեծ հորը հայրը Վանեն կամ Ակնեն կամ ուրիշ հեռավոր Հայու քաղաքե մը եկած է:

Ասկե կը հասկցվի որ Պոլսո այսօրվան Հայերուն ամենքն ալ պանդուխտ կը սեպվին. քառսուն հազարի մոտ ալ խեղճ խարիպներ կան՝ որոնք իրենց ընտանիքեն, տունեն տեղեն հեռու անտանելի խեղճության մեջ կապրին»(10):

Ինչպես նկատելի է, հեղինակը թաքնված ենթատեքստում ամենից առաջ մատնանշում է անում պոլսահայ գաղթօջախի ստեղծման բուն ակունքը՝ հեռուներում միայնության մեջ մնացած հայրենի եզերքը, և որոշ տարբերակում մտցնում «պանդուխտ» ու «ղարիբ» հոմանիշների միջև՝ վերջինիս մեջ իրավացիորեն ավելի խտացված տեսնելով տարագրության բերած ցավի խոսքիմաստային նշանակությունը: Այստեղից հասկանալի է դառնում նաև մեծ մտավորականի նպատակը՝ մատաղ սերնդի սրտում սեր արթնացնել ցավալի հանգամանքների բերումով աստանդական դարձած կարոտյալ հայրենակիցների նկատմամբ:

Ի դեպ, հետագայում հանդեսի 16–րդ համարում գրողը զետեղում է երկու մասից բաղկացած ազդեցիկ մի նկար, որի աջ կողմում տեղադրված է Կ. Պոլսի փողոցներից մեկի մի բեկոր՝ հեռվում երևացող մզկիթով և քայլող ու զրուցող մարդկանցով, իսկ ձախում՝ վանեցի չորս բեռնակիրների պատկերներ: Բնաշխարհից Կ. Պոլիս եկած թավ ընչացքներով այդ հայորդիները, որոնց կազմվածքները վկայում են իրենց ֆիզիկական ահռելի ուժի ու առողջության մասին, պարուրված են անծայր թախծով. նրանցից մեկը, բեռան վրա նստած, աջ ձեռքը գլխին հենած, լուռ մտորում է, մյուսը, ով բոկոտն է, և ձախ ոտքը դրել է համետին, նույն տրամադրությամբ նայում է գետնին, նրանց միջև կանգնած երրորդ ընկերը ևս իր հեռուն հառած տրտմալից հայաց-

քով մասնակից է ընդհանուր տրամադրությանը: Եվ միայն չորրորդն է, ով, հայրենակիցներից փոքր–ինչ հեռու կանգնած և համետը մի կողմ զցած, կողքանց նայող իր հայացքում արտահայտում է ինքնավստահություն ու զսպված զայրույթ... Բնորոշ է նաև նրանց մոտեցող թափառական ինչ–որ շան ներկայությունը, որը, բերանը բաց և պոչը խաղացնելով, ապշած նայում է բեռնակիրներին:

Հանդեսի խորաթափանց խմբագիրը, հատուկ միտումով մանուկներին ներկայացնելով այդ նկարի մեկնաբանությունը՝ «Ահա աշխարհ, ահա մարդ» վերնագրով, նրանց մատաղ հոգիներում սեր ու կարեկցանք է արթնացնում աշխատանքի ու գեղեցկության այդ ասպետների նկատմամբ: Չկարողանալով զսպել մեր գայթակղությունը՝ այն ներկայացնում ենք ամբողջությամբ՝ երկարաբանության համար կանխավ հայցելով ընթերցողի ներողամտությունը.

«Իմ պզտիկ բաժանորդներս՝ այս պատկերը տեսնելով շուտով պիտի ճանչեն իրենց ամեն օր տեսած Հայ բեռնակիրներու պատկերն ըլլալը, և առջի բերան շատ չպիտի զարմանան, բայց եթե անգամ մը ուշադրություն ընեն հոս ըսելիքներուս, այն ատեն պիտի հավնին և շատ աննման պատկեր մը ըլլալը պիտի խոստովանին:

Աշխարհիս ո՛ր կողմը կուզես ճանբորդե ո՛ր պատմիչին կամ ճանբորդին կուզես հարցուր, չես կրնար գտնել ազգ մը, ժողովուրդ մը, ցեղ մը՝ որ Վանա և Մուշի Հայերուն չափ վայելուչ կազմություն մը ունենա, մարմնով այնքան ուժեղ ըլլա, տեսքով՝ այնքան գեղեցիկ, և իր ահեղ կազմվածքովն հանդերձ՝ այնքան ալ խոնարհ ըլլա վարքով:

Իմ փոքրիկ սիրելի ընթերցողս, Վանցի բեռնակիրներն մեր ազգակիցներն ըլլալուն համար չէ իմ գովեստս. կորովի և բարձրահասակ ուրիշ ցեղեր ալ կան աշխարհիս վրա, բայց չկա անանկ ցեղ մը որ բնության ամեն կատարելությունն ունենա այս Հայերուն չափ. ո՞ր ցեղն ունի այս բարձր հասակը, այս հաղթանդամ մարմինը, այս սև ու ահարկու պեխերը, այս ջղոտ ազդրերն՝ որ մինչև 300 օխա[16] կշռող բեռան տակ պինդ կը կենան:

Շատերը մեղադրած են շատ անգամ այս Հայկա թոռները, թե ինչո՞ւ իրենք զիրենք անասնոց կարգը դասելով բեռ կրող կենդանյաց գործերը կը տեսնեն: Ես կը կարծեմ որ, եթե այս բեռնակիրներն իրենց այս տաժանելի աշխատանքին չպարապին և քաղաքացվոց հատուկ փափկասիրության հետևին, շատ չտևեր իրենց այս

անՆման ուժեղությունը կը կորսնցընեն, որովհետև ծանր աշխատությունները մարդույս մարմինը զորացնելու կօգնեն» (124):

Պարբերականում տպագրված ճանաչողական–հայրենասիրական նյութերի մեջ առանձնանում է հատկապես «Մասիս լեռը» հոդված–տեղեկատվությունը՝ զետեղված հանդեսի պատվավոր՝ առաջին էջում: Գովեստի նկատմամբ այնքան ժլատ ու խստապահանջ երգիծաբանի գրիչն այստեղ իրեն դրսևորում է տրամագծորեն հակառակ կողմով. գրողը ջանք չի խնայում դրվատանքի ու կարոտի ջերմ խոսքեր ասելու իր հայրենիքի հավերժ գոյության խորհուրդը մարմնավորող բիբլիական լեռան մասին, լեռ, «որուն աթոռը հարյուրավոր դարերե ի վեր իշխող թագավորի մը պես հաստատ կեցած է Հայաստանի մեջ»: «Եվ իրավցնե Մասիսեն ավելի ի՞նչ կա մեծ, վսեմ և հիանալի,— շարունակում է հեղինակը,— որ այնքան փառավորություն ունեցած ըլլա հիշատակությանց մեջ: Թող ըսեն մեզի թե Հայաստանեն զատ աշխարհիս մեջ ո՞ր երկիրն ունի քաղաք մը, շենք մը, տեղ մը, լեռ մը որ իր հնությամբ կարենա այսքան պարծել» (81): Պարոնյանը հանդեսի տիտղոսաթերթը զարդարող գեղադիր նկարի համապատկերում հայ մանուկներին այնուհետև բացատրում է, որ «պատկերին աջ կողմը, լերան քովիկը երևցած շենքերը Վաղարշապատ քաղաքին են. այս քաղաքը 2526 տարի առաջ Մեծն Երվանդ Հայոց թագավորը շինեց, որ ետքը Վաղարշ թագավորը նորոգելով իր անունը դրավ անոր»: Հոդվածում չեն մոռացվում նաև Աստվածաշնչում Մասիսի՝ Արարատ համարժեք անվամբ հիշատակվող սրբազան լեռան վրա իր տապանը կանգնեցրած Նոյ նահապետը, «Հայոց ամենամեծ և առաջին եկեղեցին՝ որ մեր սուրբ Գրիգոր Լուսավորիչը շինել տալով անունը դրավ Էջմիածին», այն, որ «ամեն Հայու սրտին մեջ ալ գծված է այս Կաթողիկե տաճարին սրածայր գմբեթներուն ձևը», և թերևս ամենակարևորը՝ «Աղավնին՝ որ ձիթենիի ճյուղ մը բերանն առած կը թռի Էջմիածնա թագադիր գմբեթներուն վրայեն: Ի՞նչ ուրախության ավետիս է այս որ կը բերե մեզի: Հարցուցեք անգամ մը իրեն» (82): Եվ այստեղ ահա կանգ ենք առնում ենթատեքստում թաքնված մեծ խորհրդի առջև՝ արդյոք աղավնին բերում է Երկրից՝ Համաշխարհային ջրհեղեղի նահանջելո՞ւ ավետիսը, թե՞ մի ուրիշ ավետիս՝ այնքան տանջող համայն հայությանը՝ Հայոց աշխարհի ազատագրությունը... Կարծում ենք՝ վերջինը, և հենց դա էլ նկատի ուներ գրողը: «**Թատրոն**ը գիտե ասոր բերած ավետիսը, բայց չուզեր ըսել մինչև որ վստահ չըլլա թե ուրիշի չպիտի

ընեք»,— այսպես խորհրդավոր էլ ավարտում է իր ակնարկ–հոդվածը հայ ժողովրդի արժանավոր զավակներից ամենասարամիտը:

«Բարեկամ մանկանց»–ում տեղ են գտել նաև տիեզերական, բնության արտասովոր երևույթներին նվիրված ինքնատիպ տեղեկություններ, որոնք կարող էին զարգացնել հայ մանուկների միտքը: Ընդ որում, դրանք շարադրված են պատկերավոր ու հյութեղ ոճով, վավերական իրողությունների ստույգ նշումներով: Ահա, օրինակ, «ատեն ատեն երկինքին երեսը տեսնված հիանալի երևույթներեն մեկին»՝ Հյուսիսափայլին նվիրված հոդվածը: Պարոնյանը հիշատակում է 1870–ի հոկտեմբերի 12–ի գիշերը, երբ Կ. Պոլսո բոլոր թաղերում մարդիկ, անհանգստացած հրագույն անսովոր հրավառությունից, փողոցներն էին թափվել՝ կարծելով, թե ահարկու հրդեհ է բռնկվել: Իսկ երբ համոզվում են, որ այդ հրավառությունը երկնային է, մեկ էլ սկսում են գուշակություններ անել գալիք մեծ աղետի մասին, ինչպես գիսավոր աստղերի՝ երկնքում երևալու ժամանակ: Հակոբ Պարոնյանը, որ Միքայել Նալբանդյանի պես գտնում էր, թե «մեր ազգը մինչև խելապատակը լցված է» սնոտիապաշտական տխմար գաղափարներով և «կավեղեն ոտքերով թավալգլոր կանգնած է անդունդի եզրին», վերոհիշյալ շարադրանքից անմիջապես հետո ավելացնում է, որ «այս գուշակությունը մարգարեական չէր», ընդհակառակն, քիչ անց (1871–ին) հաշտություն է կնքվում պատերազմող երկրների՝ Ֆրանսիայի և Պրուսիայի միջև: Ինչպես բոլոր դեպքերում, այստեղ ևս մանկագիր հեղինակն ուշադիր է. ջանում է մանուկներին հեռու պահել ժողովրդական սուտ ու պատիր հավատալիքների հյուսած որոգայթներից[17]: Ճիշտ է, նա դեռ չուներ և չէր էլ կարող ունենալ անհրաժեշտ գիտելիքներ՝ բացատրելու համար մագնիսական դաշտ ունեցող բոլոր մոլորակների մթնոլորտի վերին շերտերի լուսարձակումների, այդ թվում՝ Հյուսիսափայլի (լատ.՝ Aurora Borealis, Aurora Australis) առաջացման պատճառները՝ իբրև հետևանք մոլորակի մագնիսական դաշտի ու արևային քամու ազդեցության, այնուամենայնիվ, դա համարում է տիեզերական բնական երևույթ՝ չեշտադրելով բացառիկ հրաշքը՝ լուսարձակման գեղեցկության ցնծությունն ու երփնազան գույները. «Երևակայեցեք խավար գիշեր մը՝ սաստիկ մութ ամպերու մեջեն դեպ ի վար ծգված օձիկ օձիկ **տանթելայի** (ժանյակ. — Ալ. Մ.) ծալքերով լուսեղեն վարագույր մը ծիրանի գոտիի գույներով. կարմիր, կանանչ, մանիշագույն, կապույտ, դեղին գույներով հրեղեն վարագույր

մը, վրայի կողմեն ու երկու քովերեն շիտակ կտրված և իր շառավիղներուն հոսանքը դեպ ի վար ճառագայթած. այս լուսափոխփող վարագուրին թեպետ ճիշդ բայց քիչ մը ավելի աղոտ մեկ պատկերը վրայի կողմեն կերևի՝ որ բուն Հյուսիսայգին անդրադարձ ցոլացումը կամ ստվերը կը կարծվի: Այս բոցաճաճանչ վարագուրին վարի կողմեն ծովու ալիքներու նման լույս մը կը ցոլանա կանոնավոր օձիկ օձիկ ծևով և հիանալի շարժմամբ. վարագուրին ետևեն հրալից փամփշտի (ֆիշենք) պես անհամար կայծ-կըլտուքներ կը սլանան օձապտույտ ցայտումով՝ դեպ ի մութ ամպերուն մեջ» (58): Անտարակուսելի է, որ այսպես կարող էր գրել միայն բացառիկ երևույթի գեղեցկություննն ըստ ամենայնի ուսումնասիրած արտասովոր ընդունակ ու գեղագետ մարդը:

Գրող մանկագրի առջև դրված խնդիրներից մեկն էլ եղել է իր հանդեսի միջոցով հայ երեխաներին աշխարհի գիտական նորություններին և նշանավոր կառույցներին ծանոթացնելը: Այսպես, օրինակ, «Գետնափոր ճանբա» ակնարկում հաղորդվում է Անգլիայի Քենթի Ֆոլքսթոուն քաղաքը Ֆրանսիայի Կալե քաղաքին կապող Լա Մանշ նեղուցի թունելի շինարարական աշխատանքների սկսվելու մասին[18] և շեշտվում դրա օգտակարությունը եվրոպական երկրների մասին. «Այս օրերս սկսած են գետնափոր ճանբա մը բանալ ծովուն տակեն ճիշդ Գալեի նեղուցին ներքևեն, որ 25 մղոնի ճանբա ըլլալով՝ շոգենավը 2 $^{1}/_{2}$ ժամեն կը հասնի Գալեեն մինչև Տուվըր, գրեթե Պոլսո կամուրջեն մինչև Պեոյուքտերե» (53):

* * *

«Թատրոն. բարեկամ մանկանց» կիսամսյա պատկերազարդ հանդեսը, որի ամեն մի համար բաղկացած էր 8 էջից, ու բարեխղճորեն տպագրվում էր յուրաքանչյուր ամսվա 1–ին և 16–ին, հրատարակվեց 1876–ի հունվարի 1–ից մինչև դեկտեմբերի 16–ը՝ 193 էջերում ամփոփելով 24 համարներ (ներառյալ նյութերի ցանկը): Ինչպես հանդեսի առաջին համարում Պարոնյանը ժամանակին հրապարակավ բացատրել էր իր մանկական պարբերականի լույսընծայման անհրաժեշտությունը, հանդես եկել որոշակի ծրագրով ու խանդավառությամբ, այնպես էլ վերջին համարում՝ «Հրաժեշտ» վերտառությամբ հատվածում, անհրաժեշտաբար հրաժեշտ է տալիս իր մանուկ ընթերցողներին, բայց այս անգամ՝ խոր ցավով, իր գրչին ոչ հատուկ եղերական

երանգներով, որոնք մեծապես հիշեցնում են տարիներ առաջ «Մեղու» երգիծաթերթի չիրացված համարների՝ նպարավաճառին քաշով տալու առիթով գրված «Ողբը»: Պատճա՞ռը... Նյութական նույն անձուկ վիճակը, բաժանորդների խիստ պակասը (նրանք չէին անցնում 220–ից) և ընդհանրապես Թուրքիո մեջ հայկական պարբերական հրատարակելու անլուր տառապանքը: Այստեղ ամենից ուշարժանը, սակայն, պարոնյանական հրաժեշտի խոսքի նրբին ոճավորումներն են, արտահայտչամիջոցների ազդեցիկ պատկերավորությունն ու մանուկների մատաղ հոգիները գորովագութ մոր սրտացավությամբ հանկարծ չվշտացնելու զգուշավորությունը, նաև... գաղտուկ պատվիրանը՝ ասված դեռևս կարդալ չիմացող երեխաների ծնողների ականջներին՝ պարբերականի դադարեցման բուն պատճառի մասին լռություն պահպանելը: Եվ, վերջապես, գեղարվեստական մի ուրիշ հնարանքի կիրառում. եթե «Ողբում» հանդես էր եկել որդեկորույս հայրը, ապա այստեղ երևան են գալիս սեփական երեխաների պարզ կարիքները հոգալ չկարողացող, ծայրահեղ չքավորության մեջ հայտնված շփոթահար մայրն ու իր ուսերին կրակե մի քանի շապիկներ կրող և դրանցից մեկից ազատվելու փորձ կատարող գրողը...

«Ահավասիկ **Թատրոն՝ Մանկանց Բարեկամն** իր տարեկան շրջանը լրացուց՝ առանց բնավ իր վիճակեն դժգոհություն հայտնելու, մեկ տարի շարունակ ընթերցանության և հրահանգության զվարճալի նյութեր տված իր փոքրիկ բաժանորդներուն՝ առանց իր նեղ վիճակը բերան առնելու, որպեսզի չկոտրե անոնց փափուկ սիրտը: **Թատրոն** այն աղքատ մոր պես ըրավ՝ որ իր ունեցածը չունեցածը կը ծախե խնձոր կամ շաքար ուզող և **չկայն** չհասկցող իր անմեղ ու միամիտ զավակը գոհ ընելու համար: Այսուհետև չկրնար՝ իր այս վիճակը ծածկել, քանի որ իր հրատարակությունը դադրեցնելու ստիպված է, ուստի պետք է, որ այս դադարման պատճառը գաղտնի խոստովանի իր մեծ բաժանորդներուն ականջն ի վար, այնպես որ իր փոքրիկ բաժանորդներն իմանալով չվշտանան:

Հարկ չէ որ մեկը տպագրական գործերու հմուտ ըլլա, ամենքը կրնան մակաբերել թե ասանկ բազմապատկեր, գեղեցիկ տպագրությամբ և աժան թերթ մը չկրնար Մեկ Արծ. Մեճիտ տարեկանով և 220 բաժանորդով ապրիլ, որոց մեկ մասն ալ դեռ անվճար կը մնան տարին լրանալեն հետո: Անոնք որ կը կարծեն՝ թե նորանոր և գեղեցիկ պատկերներով ասանկ հրատարակություն մը կրնա 1000են պակաս բաժանորդով

շարունակվի, կը սխալին. դյուրին է ուրեմն հաշվել թե ո՛րքան վնաս կրած ենք: Փորձ մ՚ էր ըրինք, և մեծապես վնասվեցանք, ժամանակիս նեղությունն ալ ոչ նվազ ուղղակի պատճառ մըն էր մեր վնասը բազմապատկելու: Վնասը կրակե շապիկ է, կըսեն. չկա այսօր մեկը որ այս շապիկեն մեկ քանի հատ իրարու վրա հագած չըլլա, բայց մեր կրնակն ամենեն ավելի **Թատրոն**ին կրակե շապիկեն ա՛յնչափ սաստիկ տաքցավ՝ որ մազ մնաց **կրակ կա՜յ** պիտի պոռայինք, ուստի հարկադրեցանք գոնե այս շապիկը հանել մեր կրնակեն:

Մեր բարեկամներեն ոմանք տեղեկանալով մեր այս վիճակին՝ կրակը մարելու համար ջուր հասցնել, կամ, ինչպես որ կըսեն, զմեզ քաջալերել ուզեցին շատ բաժանորդ գտնել խոստանալով. այս պատճառավ էր որ **Թատրոն**ի վերջին երկու թվոց հրատարակությունն ուշացուցինք՝ հուսալով որ թերևս կրնանք բավական քանակության հասցընել բաժանորդաց թիվը. բայց այս ապագա բաժանորդներն 60են ավելի չեղան. եթե խել մ՚ալ մեր արդեն ունեցած 220 բաժանորդներեն պակսին, հայտնի է թե մեր հրատապ և խանձոտած կրնակը զովանալիք չունի: Այս սարսափն է որ հարկադրեց զմեզ թերթիս հրատարակությունը դադրեցնել» (188):

Պարոնյանի այս տողերն ունեն հասարակաբանական արժեք, ըստ որոնց՝ կարող ենք ասել, որ պոլսահայ գաղթօջախն ապրում էր ամբողջությամբ այլ արժեքներով: Պարբերականի «վախճանն» ասվածի հետևանքն է: Հայ համայնքի ծնողներն իրենց վաստակած գումարներն ուրիշ էլ ինչի՞ վրա պիտի ծախսեին: Պարոնյանական տողերը հետաքրքիր են նաև այն իմաստով, որ գրող–խմբագիրը բարոյական պատասխանատվություն է զգում բացատրել պարբերականի դադարեցման պատճառները: Այս տեքստն ինքնին թաքնված «բողոք» է հանրությանը, ով չի ցուցաբերում անհրաժեշտ շահագրգռություն ու հետաքրքրություն սերունդների դաստիարակության գործում:

Հրաժեշտի խոսքը, սակայն, դեռ ավարտված չէ. անձնվեր մտավորականն ու հայ հանրային–քաղաքական կյանքի անաձնական գործիչը, կրակված հրապարակագիրն ու հանճարեղ երգիծաբանը դեռ ասելիք ունի. զսպված դառնությամբ ու անթաքույց քամահրանքով խորապես ցավում է հանրության աչքում հոգևոր արժեքների անկման համար, դեպի կործանում տանող մի անկում, ուր զլացվում է անգամ հանուն հոգևոր սննդի արվող ծախսը «գրեթե 100 տրամ խնձորի կամ ափ մը շաքարի» գին

ունեցող օգտակար պարբերականին. «Ուստի մեր համակիր բարեկամաց ներողամտությունը խնդրելով՝ մեր հրաժեշտի ողջույնը կուտանք բազում շնորհակալությամբ հանդերձ: Իսկ ծնողաց և պաշտպանաց համար երկար համբերություն կը մաղթենք՝ որով կարենան խոսք հասկցնել մեր թախանձող փոքրիկ բաժանորդաց, որոց ձեռքեն խալսելու մեկ հատիկ ճարն է՝ տասնիհինգ օրն անգամ մը **Թատրոն**ին տեղ մեկ մեկ խնձոր տալ իրենց ձեռքը» (188)[19]:

Այսպես, ահա, դադարում է հայ մանկական առաջին պարբերականի հրատարակությունը, մի պարբերականի, որը թեև ունեցավ կարճ կյանք, բայց նմանվեց այն աստղին, որը, մի միջոց հրճվալից լուսավառվելով երկնակամարում, իր թողած ցնծության ծիրը հասցրեց մինչև երրորդ հազարամյակ և այսօր էլ դեռ շարունակում է հուզել հայ սերունդներին... Իսկ «կրակե շապիկով» հանճարեղ երգիծաբանն իր նվիրական հանդեսի դադարումից հետո վերստին նետվեց հայոց հանրային–քաղաքական ու գրական–մշակութային կյանքի հրդեհների մեջ՝ մեկուկես տասնամյակ ևս այրվելու գալիքի համար...

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Այդ մասին ավելի մանրամասն տե՛ս **Մ. Հակոբյան**, Հայկական մանկական մամուլի առաջին օրգանները, «**Պատմա–բանասիրական հանդես**», Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.,1963, թ. 1, էջ 266–271:
2. **Ստեփանյան Գ**., Հակոբ Պարոնյան. կյանքը և հրապարակախոսությունը, Երևան, «Հայպետհրատ», 1964, էջ 173–174:
3. «**Մանզումեի էֆքյար**», լրագիր, Կ. Պոլիս, 1901, թ. 50:
4. «**Զարթոնք**», լրագիր, Բեյրութ, 1962, թիվ 161:
5. Տե՛ս նույն տեղում, 1964, թիվ 53:
6. **Հ. Պարոնյան**, Երկերի ժողովածու տասը հատորով, h. 8, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1972, էջ 285:
7. Նույն տեղում, էջ 285–286:
8. Հ. Պարոնյանն ամուսնացել է հասուն տարիքում՝ 36 տարեկանում՝ 1879–ի փետրվարին, և ունեցել երկու երեխաներ. առաջնեկը տղան էր՝ Աշոտը (1883–1951), կրտսերը՝ դուստրը՝ Զապելը (1885–1912):
9. Մանրամասն տե՛ս «Հակոբ Պարոնյանը ժամանակակիցների հուշերում և վկայություններում», Աշխատասիրությամբ Ալ. Մակարյանի, Երևան, Գրականության և արվեստի թանգարանի հրատ., 2004, էջ 222–223:
10. «**Թատրոն. բարեկամ մանկանց**», կիսամսյա պատկերազարդ հանդես, Կ. Պոլիս, 1876, թ. 2, էջ 15 (Այսուհետ սույն հանդեսից կատարվող մեջբերումների էջերը կնշվեն միայն տեքստում):
11. «Հակոբ Պարոնյանը ժամանակակիցների հուշերում և վկայություններում», էջ 153:
12. «**Արևելյան մամուլ**», հանդես, Զմյուռնիա, 1876, թ. 2, էջ 83:
13. Տե՛ս «Հակոբ Պարոնյանը ժամանակակիցների հուշերում և վկայություններում», էջ 187:
14. Դրանց շարքում երբեմն–երբեմն տեղ էին գտնում «Արևելյան մամուլի» ծիրքաշատ խմբագրի՝ Մատթեոս Մամուրյանի մանրապատումները («Թեթև բարեկամ», թ. 16, «Բաղդավոր Կոմիտասը», թ. 18):

15. Այդ մասին տե՛ս Հ. Պարոնյանի քրոջ որդու՝ Մաքսուտ Սանտալճյանի վկայությունը, «Հակոբ Պարոնյանը ժամանակակիցների հուշերում և վկայություններում», էջ 133:
16. Ծանրության թուրքական չափ՝ 1282 գրամ:
17. Սնոտիապաշտությունը հաճախ է քննադատվել «Բարեկամ մանկանց»–ի նաև կենդանիներին ու թռչուններին հատկացված հատուկ բաժնում: «Բու» հատվածում, օրինակ, խոսելով ժողովրդի մեջ ամրակայված այն համոզման մասին, թե բուն «չարագուշակ թռչուն» է, Պարոնյանն անմիջապես տալիս է սեփական բացատրությունը՝ մանուկներին հեռու պահելով ցնդաբանություններից. «Ասանկ ըսողներն ու՞ր սորված են արդյոք այս շինծու առասպելը. կարծեմ թե առջի բերան տղայքը վախցնելու համար հնարած են այս սուտը, և ետքն երթալով ավելորդապաշտ մեծերն ալ սկսած են հավատալ: Բուն Աստուծո ստեղծած անհամար թռչուններեն մեկն է: Բնական պատմությունը մարգարեի հատկություն մը չտար այս անվնաս թռչունին...» (136):
18. Լա Մանշ նեղուցի թունելը ծովի հատակով անցնող՝ այսօր ամենաերկարն է աշխարհում (31 մղոնից (50 կմ) մի փոքր ավելի), որի նախնական գաղափարից մինչև նախագծում ու կառուցում տևել է գրեթե 200 տարի: Բացվել է 1994–ին Կալեում՝ Անգլիայի Եղիսաբեթ II թագուհու և Ֆրանսիայի նախագահ Ֆրանսուա Միտերանի կողմից:
19. Հինգ ամիս հետո՝ 1877–ի հունիսի 1–ին, վերստին հրապարակ է գալիս «Բարեկամ մանկանց»–ը, բայց արդեն նոր խմբագրի՝ Կ. Յազմաճյանի հրատարակությամբ (Պարոնյանն այնտեղ սոսկ արտոնատերն էր և որևէ կապ չուներ հանդեսի բովանդակության հետ): Նոր «Բարեկամ մանկանց»–ը միանգամայն զուրկ էր պարոնյանական փայլից, տառապում էր միակողմանիությամբ, ողողված էր կրոնաբարոյական միստիցիզմով և գոյատևեց 1 տարի:

Albert A. Makaryan

THE FIRST ARMENIAN CHILDREN’S PERIODICAL

Summary

Children’s Friend can be rightly considered the first Armenian children’s periodical (1876). The article centers on its brilliant publisher and editor Hakob Paronian, the most celebrated figure among Armenian satirists, *the Armenian Moliere*, as some critics call him. Under very hard financial circumstances Paronian managed to continue *Children’s Friend* and issue it as a twice monthly. The magazine was a success with young readers of different ages. It included fiction, poetry and retellings of classic fairy tales, brief articles specifically adapted for children on history, geography, wild life and even lessons of ethics and moral principles.

НЕЛЛИ ХАЧАТУРЯН

НАЦИОНАЛЬНО ОБУСЛОВЛЕННЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ В АРМЯНСКИХ ПЕРЕВОДАХ СКАЗОК А. С. ПУШКИНА

Сказки А.С. Пушкина занимают особое место в русской культуре и входят в духовный мир русского человека с раннего детства. Однако изначально они писались для взрослых, и их глубинная проблематика есть отражение раздумий зрелого Пушкина над коренными проблемами Бытия. Эту двуплановость хотелось бы видеть сохраненной и в переводах.

Одним из инвариантных признаков прецедентного текста – а сказки Пушкина, безусловно, таковы – является реинтерпретируемость: именно она делает возможной межпоколенную передачу (Караулов 1987: 54). Опыт мировой культуры XX века с его переосмыслением роли мифологии в сознании человека и человечества позволил выявить и в творчестве Пушкина древний мифологический пласт, уходящий в глубины тысячелетней истории и культуры. И в сказках гений поэта слит не только с фольклором (и не только русским), но и с мифологическим наполнением и литературными источниками, отечественными и инокультурными. И тем не менее о полученном сплаве мы смело можем сказать: «Там русский дух, там Русью пахнет». Причины понятны: «Во всех случаях так или иначе текст погружен в культурное пространство эпохи, культóрурологический тезаурус адресата, отражает особенности авторской личности, его знания, лексикон, образ мира, конкретные цели и мотивы. Текст несет на себе, таким образом, печать культуры определенного этапа в истории общества; культуры определенного народа с его традициями, устоями, менталитетом; культуры неповторимой личности творца» (Болотнова 2007: 115-116).

Все это придает сказкам Пушкина многомерность, ту «бездну пространства», которую видел за каждым его словом Гоголь, и делает их интересными для любого народа. Однако в процессе перевода, при соприкосновении двух культур, происходит сознательная или бессознательная адаптация текста к своей национальной традиции, т.е., в конечном итоге, к своей национальной картине мира, достаточно разной у разных народов.

Мы рассматриваем «Сказки» и их переводы с позиций именно межкультурной коммуникации, что не предполагает переводоведческой или собственно эстетической оценки армянских текстов (кроме отдельных замечаний, неизбежных со стороны автора как переводчика со стажем). Оцениваются лишь культурологическая уместность / неуместность внесенных изменений и их последствия.

Эти отклонения принципиально отличны от ошибок, вызванных семантическим непониманием текста. Так, когда «дядька Черномор» последовательно переводится как *քեռի Չեռնոմոր*, налицо как явная смысловая ошибка (дядька, как и мамка, не имеет отношения к кровному родству: дядька – слуга-воспитатель мальчика в дворянской семье (вспомним крепостного дядьку Савельича при дворянине Гриневе) или солдат-новобранцев в царской армии), так и с культурологическим сбоем, связанным, с нераскрытием ореола имени Черномор в русской и славянской мифологии.

Эти соображения в высшей степени относятся и к острову Буяну, который в русской и, шире, славянской мифологии рассматривается как центр мира и местонахождение повелителей стихий. «Без формулы «На море на Окияне, на острове на Буяне» не сильно ни одно заклятие» (Слав. мифол., 2000: 211). Известно также, что формула «На море-окияне, на острове Буяне стоит дуб-златы маковки» является распространенной присказкой в зачине сказки (Мещерякова 2000: 13), перешедшей в нее из мифа (вспомним «Золотую ветвь» Дж. Фрэзера) и утратившей мотивацию. Тема острова блаженных с мировым древом посредине, звучащая в мифологии и фольклоре уже тысячи лет, будучи опознана читателем в пушкинском тексте, придает ему дополнительную глубину, вписывая в глобальный контекст и проясняя мифопоэтический каркас: по справедливому замечанию современного исследователя, «не привальный» и «не жилой» остров этот не потому, что он дик и необитаем (как думают купцы), а

потому что не всякому дано видеть его обитателей. И море-окиян в этом пространстве – зона не более волшебная, чем остров с мировым древом посредине» (Новикова 1996: 281). В таком контексте и чудеса Лебеди, и сам ее образ, и брак с Гвидоном, и даже всеобщий счастливый финал обретают новые краски и мотивации. Поэтому разъяснять в примечаниях надо суть Буяна, а не то, что однажды мелькнувшая строчка «Во саду ли, в огороде» – русская народная песня (явная установка составителей на поверхностную народность). Что переводчик не понял функций волшебного острова и счел его незначащей орнаментальной деталью, видно уже из того, что он неверно расположил его топографически: в переводе остров находится где-то между княжеством Гвидона и царством Салтана (302, 307, 313) и корабельщики на расспросы Гвидона отвечают, уже находясь на Буяне: *Հիմա հեռու պիտի մեկնենք, // Կղզու մոտով այն Բույանի // Դեպի երկիրը Սալտանի* (307).

И здесь с неизбежностью встает проблема комментариев. Они нужны сегодня уже и для русского читателя, причем любого возраста. И дело не только в мифологии. Скажем, в «Сказке о мертвой царевне...» злая мачеха, узнав об обмане Чернавки, «Ей рогаткой угрожая, / Положила иль не жить, / Иль царевну погубить». Что такое рогатка, «убедившая» любившую царевну крепостную служанку? Неужели мальчишеский метательный снаряд, как может подумать современный читатель? Но рогатка текста – это «железный ошейник с длинными остриями внутри, надевавшийся в наказание на шею кому-либо» (МАС, 3: 722). В примере из Мамина-Сибиряка, приводимом в словаре, читаем: «Две недели высидел Арефа в своей рогатке. Железо въедалось ему в плечи, и тонкая шея была покрыта струпьями». Так что угроза эта вполне нешуточная. Или чем отличается светлица от других комнат, в частности, от горницы? Почему вино – зелено? Кто такая черница и чем она отличается от чернавки, а та, в свою очередь, от Чернавки, которая была при мачехе сенной девушкой (а это что такое?). И это примеры из одной только сказки. В стихотворном переводе не обязательно сохранять все детали, но любой читатель оригинала, тем более переводчик, должен понимать текст.

Пристальное прочтение переводов в варианте III тома пятитомного собрания сочинений Пушкина на армянском языке, с которого обычно делаются перепечат-

ки (Պուշկին, 1955), позволяет предложить следующую классификацию отмеченных отклонений: 1. замены; 2. опущения; 3. добавления; 4. отсутствие необходимых разъяснений; 5. коренная смена национальной картины мира, всей авторской интерпретации, отраженной в оригинале, когда частности переводного текста складываются в новую систему и одновременно мотивируются ею.

Первые переводы сказок Пушкина на армянский язык были переделками (Газ. Агаян – 1884 – «Сказка о рыбаке и рыбке»; Ат. Хнкоян (Хнко Апер) – 1908 – «Сказка о попе и о работнике его Балде», 1911 – «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях»), причем для детских изданий «Հասկեր» и «Աղբյուր». Поэтому публикация их как переводов, в том числе и в Собрании сочинений Пушкина, то есть во взрослых изданиях, практикуемая по сей день, есть дезориентация читателя, который полагает, что читает Пушкина (нами проведен соответствующий опрос среди студентов ЕГУ), в то время как в случае Газ. Агаяна он читает не совсем Пушкина, а в случае Хнко Апера, в сущности, совсем не Пушкина, а армянскую фольклорную сказку с той же фабулой (речь о «Мертвой царевне»). Сказка о Балде близка оригиналу и по духу, хотя внешне оформлена именно как армянская и по реалиям (*ապա* и др.), и по чисто армянским выражениям, часто диалектным (напр. *իմ մոր բալա* вместо «братец» и многое другое). Агаян же уловил и насыщенно мифологическую подоплеку сказок Пушкина; так, постоянный эпитет оригинала «синее море», у Агаяна – *ծով ծիրանի*, что имеет в армянской культуре предельно четкие координаты – рождение Ваагна, т.е. миф. Его добавления, носящие чисто фольклорный характер, легко вычленимы и могут быть просто оговорены, что сохранит талантливый текст для читателя. С текстом Хнко Апера о мертвой царевне (в нем видоизменено даже название – «Քնած դշխուհու և յոթ քաջերի մասին», что, как увидим далее, не одно и то же) и такой вариант невозможен, так как в нем смещена вся картина мира, и конечная судьба его прекрасного текста, думается, будет та же, что у лермонтовского «На севере диком»: тот печатается как оригинальный в сборниках стихов Лермонтова и в примечаниях к Гейне (хотя и превосходит оригинал по художественным достоинствам).

Различное же соотношение мифа и сказки в оригинале и переделке Газ. Агаяна легче всего показать на конкретных примерах:

Пришел невод с одною рыбкой,
С непростою рыбкой, золотою (320):

Նա բերավ իր հետ մի ոսկի ձկնիկ՝
Ձկան արքայի դուստրը գեղեցիկ,–
Ծերի ցանցը ընկավ, ինչպես մի գերի,
Ոսկե աղջիկը ձուկ թագավորի (280):

Как видим, в армянском варианте для повышения статуса рыбки ей придаются, как и положено в фольклорной сказке, царское происхождение (оно подкрепляется обращением «թագուհի–ձկնիկ») и родственные отношения с имеющим еще более высокий статус мужчиной – царем. Но в системе пушкинской сказки рыбка родом не из сказки, а из мифа, она повелительница вод, а «в самых различных мифологиях вода – первоначало, исходное состояние всего сущего <...> среда, агент и принцип всеобщего зачатия и порождения», вплоть до Библии, где в книге Бытия для сотворения мира «использован очень древний образ – оживляющее проникновение «духа Божьего» к мировым водам» (Аверинцев 1980: 240). Цовинар армянского эпоса тоже зачала, испив пригоршни воды. Владычица морская – повелительница одной из стихий мироздания, то есть существо настолько могущественное, что ей как-то даже не к лицу эпитет գեղեցիկ: масштаб не тот. И вряд ли она попала в невод *ինչպես մի գերի*; скорее вселенские силы поставили над «венцом творения» своеобразный эксперимент (как Воланд в булгаковской Москве), подвергнув испытанию его участников, живущих на границе двух миров («у самого синего моря»): владычица, способная создавать и разрушать царства, сумела бы и не попасть в невод, и разорвать его. Просто ареной борьбы Добра и Зла становится сам человек – его душа. Уже в более ранней сказке исход единоборства между белой Лебедью и черным коршуном решает чистая человеческая душа – юноша-дитя Гвидон. Старику же и особенно Старухе явлена как испытание-искушение иллюзия могущества; они распорядились этим могуществом по-разному и оба пожали то, что посеяли (дальнейшей жизни старика с потерпевшей крах старухой тоже не позавидуешь).

Соотнесение водной стихии именно с женским началом мы видим и в «Сказке о царе Салтане», где морем-окияном управляет Лебедь, водоплавающая птица, соединяющая в себе мифологические свойства обеих стихий, а братья-богатыри под-

чиняются ей. Так в авторском тексте Пушкина проступают древние мифологемы и прасюжеты. Переделка же временами активно переносит текст в чисто фольклорную сказку. Скажем, в ней достаточно широко использована ретардация, которая осуществляется за счет подробных описаний, традиционных по своей сути и ориентированных на народные представления:

За столом сидит она царицей,
Служат ей бояре да дворяне,
Наливают ей заморские вина,
Заедает она пряником печатным;
Вкруг ее стоит грозная стража,
На плечах топорики держат
(324).

Նա հիմա ազատ թագուհի դառած՝
Առոք ու փառոք ճաշի է նստած,
Մեծ–մեծ իշխաններ, <u>խաներ ու բեկեր</u>
Ոտի են կանգնած որպես ծառաներ,
Թագուհու համար գինի են ածում,
Եվ ահուդողով աչք–ունքին նայում,
Շեմքում կանգնել են ահեղ զինվորներ,
Ուսերին բռնած <u>կայնաչև սրեր</u>.
Մենակ պառավն էր սեղանին բազմել
Ո՞վ կհանդգներ նրա հետ նստել.
Բայց կերակուրներն այնքան շատ էին,
Որ <u>հարյուր հոգի կըկշտացնեին</u>.
Եվ քանի՜ տեսակ անձանոթ բաներ,
Ի՜նչ անուշեղեն, ի՜նչ պապականեր...
Պառավն ուտում է մեծ ախորժակով,
Գինին դատարկում լիքը բաժակով,
Վերջն էլ մեղրահաց կերավ բավական,
Որ քաղցրացնե իր շրթունքն ու բերան
(286):

Разгул дорвавшейся до власти и распоясавшейся хамки дан у Агаяна великолепно. Однако у Пушкина ничего этого нет. В то же время нельзя не заметить, что шести строкам Пушкина соответствуют, причем довольно точно (если не считать экзотических ханов и беков) восемь строк Агаяна – соотношение вполне приемлемое

для перевода. Остальные двенадцать строк дописаны самим Агаяном, с оригиналом никак не соотносятся, и их легко отграничить от пушкинского текста, дабы не вводить читателя в заблуждение; в свое время К. Чуковский предлагал поступить так с переводами С. Маршака из Туманяна.

Пока речь шла о смещении у Агаяна акцентов от мифа к традиционому фольклору. Но сказки Пушкина – еще и авторские сказки. Вот пример, когда изменения коснулись именно личной нотки, которая звучала в оригинале. Как помним, в числе требований Старухи было и такое:

Не хочу быть черной крестьянкой,	*...Ես չեմ ուզում մնալ գեղջուկ կին,*
Хочу быть столбовою дворянкой (322).	*Ուզում եմ լինել գերազնիվ տիկին (283):*

Само по себе это по-армянски очень хорошо: смысл передан, а понятие столбового дворянства принадлежит собственно русской истории: «Столбовые дворяне – в России потомственные дворяне знатных родов, занесенные в 16-17 веках в столбцы – родословные книги, в отличие от дворян более позднего происхождения» (СЭС 1989: 1288). В переделке для детей такой комментарий был бы излишним. Но он отнюдь не лишний (в отличие от той же черной крестьянки) в издании для взрослых, уже потому, что Пушкин сам принадлежал к столбовому дворянству, считал, что это обязывает, и к обнаглевшим выскочкам (Старухе мало стать дворянкой, ей еще нужна древняя родословная!) относился резко отрицательно (достаточно вспомнить «Мою родословную», нажившую ему столько влиятельных врагов); о них же писал позднее Лермонтов: «Пятою рабскою поправшие обломки // Игрою счастия обиженных родов, // Вы, жадною толпой стоящие у трона».

В последнем из авторитетных изданий Пушкина на армянском языке (Պուշկին 1985), однотомнике «Библиотеки русской классики», «Сказка о рыбаке и рыбке» дана в переводе Ю. Саакяна. К сожалению, в художественном отношении он сильно уступает агаяновскому, которому суждена, по-видимому, еще долгая жизнь. Исчезли и бесспорные культурологические находки прежнего текста: и *ծով ծիրանի*, и сохраненные Агаяном красные сапожки Старухи-дворянки с их культурологи-

ческим подтекстом (у Ю. Саакяна *փափուկ մուճակներ*), и *զերազնիվ տիկին*, замененная на *իշխանուհի,* что не только убрало намеки на древнюю родословную, но и смазало пропасть между дворянкой и царицей: в том же цикле есть правящий (то есть, в сущности, царствующий) князь Гвидон. Старуха у Ю. Саакяна отзывается о Рыбке пренебрежительно с самого начала (*քո այդ չկան մուր),* что противоречит и житейской, и текстуальной логике. Наконец, Старик огорошил знающего оригинал читателя, Рыбку (а затем и Старуху) нагловатым заявлением *Փրկագինդ քո իմ ինչի՞ն է* պետք, несколько странным на фоне ветхой землянки, в то время как в оригинале «Удивился старик, испугался», а затем сказал мудро и достойно: «Бог с тобою, золотая рыбка! // Твоего мне откупа не надо» (320), Старухе же объяснил и причину: «Не посмел я взять с нее выкуп; // Так пустил ее в синее море» (321), и читателю предоставляется самому решить, почему. В любом случае нельзя не вспомнить слова Воланда: «Мы вас испытывали <...> никогда и ничего не просите! Никогда и ничего, и в особенности у тех, кто сильнее вас. Сами предложат и сами все дадут» (Булгаков 1990: 273). Как заметил Ролан Барт, последующая литература влияет на предшествующую.

В истинно художественном произведении нет необязательных элементов, однако есть семантические единицы, несущие информацию, необходимую для трактовки характера, понимания эпизода или даже произведения в целом. Нередко это проявляется именно при переводе, и здесь нужны как осмысление скрытой функции элемента, так и максимальная точность при ее раскрытии (вспомним остров Буян). Таким словом-сигналом для «Сказок» является, например, слово богатырь.

В оригинале «Сказки о царе Салтане» третья сестрица говорит: «Я б для батюшки-царя //Родила богатыря» (295). В английском переводе богатырь стал героем (hero): “I for (our) Father Tzar // Would bear a hero, в немецком – тоже (Heldensohn), а во французском – un paladin, т.е. паладином (Зинченко и др. 2007: 182-183), то есть при потерях или даже неувязках по части национального колорита, он все же обретает в них положительный статус, как и в армянском переводе: *Հայր–արքայի համար արի// Կծնեի մի* *<u>դյուցազուն</u>* (А. Лусенц).

Однако в переделке Хнко Апером «Сказки о мертвой царевне…» – уже в заглавии – мы видим подмену понятия: «Քնած դշխուհու և յոթ քաջերի հեքիաթը». Само по себе это неплохо, но размывает статус богатырей, что внутри сказки сыграло с ними нехорошую шутку. В оригинале молодецкие забавы братьев, на которые они выезжают ежедневно и на весь день, именно благодаря слову «богатыри» обретают положительные коннотации, восходящие к былинам: дело богатырей – защита окраинных рубежей Руси, и братья выезжают в дозор. Враг дан в обобщенно-сказочном варианте, однако в сумме эти сигналы складываются в исторически узнаваемый и культурологически внятный образ: сарацин – татарин – пятигорский черкес. Татарин спокон веку был угрозой, Северный Кавказ остается головной болью России по сей день, а конкретно пятигорский черкес вызывал ассоциации вовсе не с курортом и позже (вспомним хотя бы «Героя нашего времени»), сарацин же – обобщенно-восточная метка (даже рис одно время называли сарацинским пшеном), присутствующая и в сказках Пушкина (звездочет и мудрец в «Сказке о золотом петушке» – «в сарачинской шапке белой»). Угроза эта в сказке не мнимая, поскольку все перечисленные отрицательные персонажи русской истории вступают с братьями время от времени во вполне реальные схватки, причем именно на русской территории, где, в терминах Л. Гумилева, сходятся Лес и Степь: «Сарачина в поле спешить, // Иль башку с широких плеч // У татарина отсечь, // Или вытравить из леса // Пятигорского черкеса». (331). Понятно, что дозорные воины должны быть богатырями и по физическим статям; наконец, для них обязателен все-таки определенный нравственный кодекс защитника слабых. В пересказе братья в заглавии названы просто удальцами (քաջեր), а при первом появлении охарактеризованы так: *Բակը լցվան յոթ աժդահա* (աժդահա – гигант, исполин, т.е. силач). Другими словами, от богатырей они взяли только силу. В оригинале, если враг не обнаружен, начинаются молодецкие забавы (сегодня мы назвали бы это учебной тренировкой в полевых условиях); иногда, как тонко подмечено в тексте, они могут переходить и в «молодецкий разбой» (так нередко случается во время учений и в наши дни). Тот же набор на армянском языке (переведенный, кстати, очень точно), без культурологической мотивации приближается к разбою непозволительно близко; между тем, эта грань, пусть порою тонкая (и в былинах, в том числе в хорошо известном Пушкину сборнике

Кирши Данилова, молодецкие забавы могут перехлестывать через край), в оригинале все-таки есть и объясняет также рыцарственность богатырей по отношению к царевне (в «Женихе» «молодцы», но не богатыри, обошлись с красной девицей совсем по-другому). Поэтому их сватовство в оригинале по всем параметрам более этикетно. Кстати, вряд ли целесообразно в этой сказке передавать русское «терем» армянским *դղյակ*, т.е. «замок», «дворец»: таких богатств у богатырей быть не могло, если они не разбойники, как буйная шайка молодцов в балладе «Жених», которую сам Пушкин включил для нового издания своих сочинений в число сказок (у тех жилье внутри действительно очень богато). Да и царевне, трудолюбивой и умелой, как и положено героине сказки с ее народным идеалом, все-таки в одиночку управляться с целым дворцом не под силу, но никаких сведений о слугах в тексте нет, да по условиям сюжета и быть не может, упоминается только дворовый пес, который и сыграл отведенную ему роль. Между тем, скажем, в тереме Старухи, в бытность ее дворянкой, слуг много. Зато в тексте нашей сказки упоминается подворье, т.е. «двор, прилегающий к дому с постройками» (МАС 4: 180), что, в сумме с описанием интерьера, дает крепкое крестьянское хозяйство, тоже в духе народных представлений. Как видим, интерпретации текста при переводе должно предшествовать его весьма пристальное прочтение: «Хороший переводчик должен быть прежде всего хорошим читателем» (Левый 1974: 60). Слово же «терем» современный словарь толкует как «жилое помещение в верхней части богатых хором или дом в виде башни в древней Руси» (МАС 4: 357, выделено нами – Н. Х.). Видимо, именно так и выглядело жилище богатырей, в котором царевну поселили в наиболее почетном и безопасном верхнем помещении («вверх во светлую светлицу»; в армянском варианте *սենյակ վարան*). В армянском тексте логика другая – логика сказки (в ее распоряжении целый замок!): *Իսկ դղյակի տիրուհին // Ինքն է որ կա դշխուհին, // Վառում, եփում, պատրաստում, // Յոթի հետ սեղան նստում (327).*

А теперь обратимся к сцене сватовства:

Старший молвил ей:
Знаешь, всем ты нам сестрица,
Всех нас семеро, тебя

«Девица, Մեծը ասաց. Վարդի քույր,
Անվանել ենք մենք քեզ քույր,
Բայց սիրել ենք քեզ յոթով,

Все мы любим, за себя	*Մեզ մի թողնի ամոթով,*
Взять тебя мы все бы рады,	*Դու մի թույլ տա, որ կռվենք,*
Да нельзя; так Бога ради	*Պատճառ դառնաս, մենք ցրվենք:*
Помири нас как-нибудь:	*Եղիր մեզնից մեկիս կին,*
Одному женою будь,	*Մյուսներին քույր անգին:*
Прочим ласковой сестрою.	*Գլուխդ ի՞նչ ես դու շարժում,*
Что ж качаешь головою?	*Մի՞թե ինձ ես դու մերժում,*
Аль отказываешь нам?	*Ընտրիր, ո՞րքս է քեզ արժան (327-328):*
Аль товар не по купцам? (322)	

И лексически, и стилистически, и даже интонационно (особенно в конце) это, как видим, разные тексты. И дело даже не столько в том, что для Пушкина дева-роза – принадлежность ранней или анакреонтической лирики, но никак не русского фольклора, а в переделке роза проходит как эпитет к красавице через всю сказку, прямо с рождения (ср. «Вот в сочельник в самый в ночь // Бог дает царице дочь» и *Ջրօրհնեքի սուրբ տոնին // Պառկում բերում մի աղջիկ, // Ինչպես վարդի մի փնջիկ,* где изменены также и праздники, что допустимо, т.к. они в обоих случаях христианские и обозначают время действия). Главное – что нравственный стержень двух рассуждений восходит к разным источникам: в русском тексте во главу угла ставится христианский нравственный императив, который обсуждению не подлежит (не случайно следующее слово – Бог); в армянском тексте стержень – древнее понятие родовой или семейной чести: семья, в которую приняли царевну (ср. отстраненно-вежливое «И оставили одну // Отходящую ко сну» и теплое, семейственное *Եվ թողնում են մեն–մենակ // Քնել իրենց թևի տակ)* не должна развалиться, покрыв себя позором, из-за того, что не поделили женщину; отсюда и противопоставление второй и третьей строчек (*Անվանել ենք – Բայց*); в русском тексте чувства плавно перетекают одно в другое, что можно рассматривать и как деликатность по отношению к совсем юной девушке, в то время как в армянском варианте не только накал страстей сильнее, но и опять-таки действует логика волшебной фольклорной сказки, где сама красавица чаще всего лицо пассивное, своего рода приз герою. На наш взгляд, общий уход текста

из авторской сказки XIX века в чисто фольклорную влечет за собой и мотивационно уход в языческую архаику фольклора. Нравственный императив не отменяется, но меняется путь к нему. Христианство наделило человека свободой воли и тем самым, в сущности, уравняло женщину с мужчиной хотя бы перед Богом и своей совестью. Дохристианская же архаика, запечатленная в волшебной сказке (тем более восточной), этого не делает. Отсюда и этикетность сватовства в русском тексте, где старший брат использует и традиционную формулу именно законного брака («взять за себя», т.е. «за-муж»), и традиционную формулу сватовства «товар – купец», вложенную в том же «Женихе» в уста свахи («У вас товар – у нас купец // Собою парень молодец» и т.д.). Братья не забывают, «что царевну принимали» и допускают, что она может отказать всем («Аль отказываешь нам?»), в том числе и из-за происхождения («товар не по купцам»), хотя в собственно фольклоре и Иван-крестьянский сын часто становится царским зятем. В армянском тексте такая постановка вопроса даже не возникает (последнее слово «свата», уже после жеста отказа: *Ընկրիր, ո՞րրս է քեզ արժան*). Свобода воли видна и в ответе царевны, хотя верность слову («Как мне быть? Ведь я невеста») отнюдь не отвергается (в армянском тексте – это единственный заслуживающий внимания довод). Но главное – она любит своего жениха и прямо говорит об этом: «Мне всех милей // Королевич Елисей». Отсюда все «я, мне» царевны, отсюда ее полный достоинства ответ на извинения: «Я не сержуся, — // Тихо молвила она, — // И отказ мой не вина». Дальнейшее мирное житье тоже мыслится как двусторонний процесс: «И согласно все опять // Стали жить да поживать» (332). Не случайно ответ царевны, при всем различии конкретики, словесно практически совпадает с ответом Татьяны Онегину («Но я другому отдана, // Я буду век ему верна»): «Всех я вас люблю сердечно, // Но другому я навечно // Отдана. Мне всех милей // Королевич Елисей». У Хнко Апера властвует логика древнего мирового фольклора, в котором красавица – всего лишь награда герою, проходящему в процессе ее обретения обряд инициации (добыл волшебную вещь, победил чудовище, разогнал вражью рать и т.п.), ее собственного мнения, будь она хоть трижды премудрая, никто не спрашивает (эта драматическая коллизия нередко разрабатывается в современных фэнтези): общество древности – мужское общество, и решают в нем мужчины. Поэтому царевна

армянского варианта, в сущности, просит у братьев разрешения высказать свою точку зрения на свою же судьбу: *Թողեք խոսեմ ես ազատ.* О любви в ее ответе вообще нет ни слова, а на обещание старшего брата больше не говорить на эту тему, царевна отвечает: *Հա, չես ուզում, ախպեր ջան, // Քույրդ լինի դավաճան.* Во главу угла поставлена опять-таки честь, и гарант ее – мужчина, старший в семье. Это видно и по его недоуменному вопросу ранее: *Մի՞թե ինչ ես դու մերժում*, хотя ритмически здесь возможно и մեզ, что лишний раз доказывает, что выбор слов обусловлен иной логикой, а не небрежностью. Народной сказкой мотивирована и стилистика речей девушки, немыслимая в устах пушкинской царевны. И если дальнейшая жизнь бывших женихов и чужой невесты в оригинале есть результат обоюдных стараний, то у Хнко Апера речь опять-таки только о мужчинах: *Սուսիկ–փուսիկ գնացին // Եվ խոսքի տեր մնացին* (т. е. сдержали слово чести). Женщина снова лицо пассивное и в расчет не принимается.

Большая семейственность армянской схемы отношений братьев и царевны видна и в деталях, вряд ли даже осознававшихся переводчиком. Так, сватовство происходит рано утром, но «хозяюшка» должна быть уже на ногах: надо накормить и проводить на работу мужчин (для них это именно работа и нелегкая, для которой и существовали на Руси богатыри). Однако в армянском тексте удальцы по-домашнему входят в комнату к девушке, когда она еще в постели; достаточно сопоставить тексты:

Коли лгу, пусть Бог велит	*Աստված պատժի, թե ստեմ,*
Не сойти живой мне с места (332).	*Տեղիս մեջ ողջ չնստեմ (328).*

Сценически это очень разные мизансцены, что подчеркивается и репликой рассказчика *Կույսը տեղի մեջ խոսեց* (328), которой в оригинале не только нет, но в пушкинском тексте и быть не могло. В переделке сказка, нивелируя авторское лицо, упорно возвращается в лоно собственно фольклора с характерными для него, в частности, бытовыми, простонародными отношениями. Такие отклонения (причем всегда в одну сторону) мы встречаем и у других переводчиков, что и заставляет видеть в них не случайность, а культурологическую закономерность. Показательны в этом смысле

даже промахи переводчиков. Так, упорное стремление подогнать авторскую сказку под фольклорный образец порою перекраивает весь второй план произведения:

Выступает, будто пава,	*Սիրամարգ է կարծես քայլում:*
И свекровь свою ведет.	*<u>Հետն էլ եկող մի կին կա մեծ:</u>*
Царь глядит – и узнает...	*Արքան տեսավ – և ճանաչեց...*
В нем взыграло ретивое!	*«Ի՞նչ եմ տեսնում, ի՞նչ բան է սա», —*
“Что я вижу? Что такое?	*Սիրտը խփեց արագ–արագ,*
Как!” – и дух в нем занялся...	*Եվ քիչ մնաց ուշքը գնա..*
Царь слезами залился.	*Արցունքն աչքին, սիրով անհագ*
Обнимает он <u>царицу</u>,	*Գրկում է նա իր <u>թագուհուն</u>,*
И <u>сынка</u>, и <u>молодицу</u> (318).	*Ջահել հարսին ու իր որդուն (317):*

Даже о знаках препинания (например, многоточиях) в этой кульминационной сцене можно сказать многое. Или чего стоит потрясенное «Как!» после серии ошеломленных вопросов. Смысл «эффекта обманутого ожидания» в пунктуации очевиден: для царя наступил миг прозрения: он сразу понял все, в том числе и – кто такой князь Гвидон, о котором он столько слышал. Поэтому после царицы он обнимает столь желанного сынка (сразу и как ребенка, и как взрослого) и только потом жену сына, какой бы раскрасавицей она ни была (ему просто не до нее). В переводе этот бесспорный, и логически, и эмоционально, порядок нарушен – а это значит, что он не понят и «бездна пространства», стоящая за каждым словом Пушкина, не уловлена.

Еще менее оправдано предшествующее упущение в том же отрывке. В переводе на первый план выступает Лебедь (княгиня и молодая красавица), а где-то рядом при ней (հետը) скромно идет как некий довесок մեծ (в лучшем случае пожилая) *մի կին*. У Пушкина же главное действующее лицо мизансцены – царица, и не только из соображений, высказанных чуть ранее. «Сказка о царе Салтане» заканчивается тем же, с чего началась – обыкновенным чудом счастливой человеческой семьи. Лебедь «свекровь свою ведет» – это уже совсем иной образ: в нем и теплота, и уважение невестки к свекрови, на что не зря так надеялся Гвидон-жених («Дочь послушную тебе»), но

одновременно – и в первую очередь – чудесные силы ведут оклеветанную, безвинно пострадавшую жену как невесту к мужу для возобновления брака, очищенного и облагороженного страданием и прощением (тема, актуальная не только для мирового фольклора, но и для пушкинского творчества и приведшая позднее к «Анджело»). И если в церкви невесте поют «Гряди, голубице», то здесь зеркально воспроизводится та же ситуация: царицу ведет птица-Лебедь, олицетворяющая в русском фольклоре невинность и чистоту. Словом же մեծ разрушается вся система пушкинского чуда. У Пушкина князь Гвидон – изначально чудесное дитя, он с рождения богатырь («Сына Бог им дал в аршин» – это 71,12 см), как и предчувствовала будущая мать (в сказке не раз ощущается покаянный отклик позднего Пушкина на «Гавриилиаду»); на чудесном острове дитя растет «не по дням, а по часам», и за три дня становится не только юношей, но и князем, а затем, опять же в сказочно сжатые сроки – женихом и мужем. Но, став взрослым, Гвидон остался ребенком в чистоте души и открытости чуду. Он и сам пытается сотворить маленькое чудо, когда «В город он повел царя, // Ничего не говоря», чтобы удивить отца главным чудом. Пушкин предоставляет самому читателю вообразить гамму чувств, обуревающих при этом Гвидона и даже, вероятно, прорывающихся порою сквозь церемониальную невозмутимость. Но чудо самой светлой сказки Пушкина – чудо для всех (даже злодейкам даровано чудо милосердного прощения): в сказочной атмосфере Буяна чудеса творятся только во благо, и молоденькая жена Салтана, мать Гвидона, так молниеносно (за несколько месяцев, явно меньше года) ставшая из роженицы свекровью, просто не успела состариться, и мы видим в финале две молодые и счастливые супружеские пары: сам Салтан хоть и старше жены, но отнюдь не стар, уже хотя бы потому, что прежде женат не был, хотя первейшая обязанность любого государя – скорее дать стране законного наследника (тот же Салтан мог погибнуть на войне); отсюда его первый наказ будущей жене: «И роди богатыря // Мне к исходу сентября», что по-армянски передано очень хорошо, хотя и в технике «неточной точности»: *մինչև հոկտեմբեր*, «до октября», что и значит, собственно, «к исходу сентября». Да и скоропалительность решения о женитьбе, равно как и ночные прогулки a la Гарун аль-Рашид обличают в нем человека не старого. В 1831 г. тема была актуальна и для самого Пушкина, ставшего в 30 с лишним лет женихом и мужем юной красавицы

и тоже надеявшегося на семейное счастье. В переводе же на первый план выдвинута молодая красавица: логика фольклорной сказки, да и просто житейского восточного менталитета говорят, что вообще свекровь – женщина пожилая (մեծ կին) и любовь для нее в прошлом. Но сказка Пушкина – литературная сказка.

Ов. Туманян говорил, что слово – это целый мир. Неудачно подобранное слово может этот мир разрушить. Конечно, не всегда последствия бывают одинаково разрушительны, но у Пушкина, как и у Туманяна, необязательных слов просто нет. И если в «Золотом петушке» Дадон гневно кричит скопцу: «И зачем тебе девица?» – это вполне логично. Но когда в переводе читаем *Դու պէտք չունես <u>այս</u> աղջկա* (выделено нами. — Н. Х.), попытка мудреца спасти царство и самого Дадона от зла выглядит почти как каприз.

Некоторые элементы текста сложно не столько перевести, сколько заметить уже из-за разницы в системе двух языков: в армянском языке нет рода, в то время как в русском это трехчленная структура, которая глубоко укоренена в мировосприятии носителей языка и, в частности, персонифицирует предметы в соответствии с их грамматическим родом.

В «Сказке о мертвой царевне» королевич Елисей обращается за помощью к стихиям. По-русски они мифологически все мужского пола: солнце, несмотря на грамматический средний род – это бог Ярило, вызывающий к жизни плодоношение земли, ветер и грамматически мужского рода. Однако для ночного светила в русском два слова – месяц и луна, причем иногда они противопоставляются и по смыслу: луна чаще полная, месяц чаще молодой, что, случалось, обыгрывалось и в поэзии (ср. известное эпатирующее «Всходит месяц обнаженный при лазоревой луне»). Однако хотя увидеть царевну в подлунном мире легче именно при полной луне, Елисей всетаки обращается за помощью к месяцу и не только называет его «мой дружок» (в обращении к солнцу и ветру интонации более почтительные), но и упоминает о звездах, которые любуются месяцем. Несколько утрируя, можно сказать, что один добрый молодец обращается к другому, тоже молодому: тот не обделен женским вниманием, так неужели он не поможет несчастному собрату? Месяц и отвечает соответственно: «Братец мой, // Отвечает месяц ясный, – // Не видал я девы красной»; он единственный говорит о красоте девушки и единственный же пытается утешить братца-

королевича: «Не печалься же, прощай». В армянском тексте апелляция к мужской солидарности пропадает, в том числе и по законам языка, но она и не замечена переводчиком, так как в обращении к светилу использован эпитет, который в армянской поэзии характеризует его как женское начало, что вполне согласуется с мифологией, но мало согласуется с логикой именно этой сказки: *Լուսին, լուսին, լուսերես* // *Դու ոսկեզօծ եղջյուր ես (334).* Позолоченный рожок перешел из оригинала, и олицетворение вышло амбивалентным: լուսերես – «луноликая» восточной поэзии, обращенное к красавице (Запад культивировал иное представление о красоте женского лица, отсюда онегинское «Кругла, красна лицом она, // Как эта глупая луна // На этом глупом небосклоне»). Красота девушки может соотноситься в армянской традиции и с молодым месяцем, но тогда речь идет о бровях: *Երեք օրվա լուսնի նման* // *Ունքերը կոր ու կամար է.* В то же время рожок «дружка-месяца» имеет достаточно отчетливый мужской подтекст, усиленный словесным окружением.

Нельзя сказать, что утрата нюанса помощи юноше именно со стороны мужских стихий так уж губительна для этой сказки, но в художественном мире «Сказок» как единого целого этим размывается его внутренний каркас о встроенности человека в систему мироздания: в них вселенские силы и распределены системно: женская стихия – вода – вступает во взаимодействие с женщинами же (Лебедь помогает невинно пострадавшей женщине и ее чудесному ребенку, Рыбка разбирается со старухой), а мужские стихии помогают Елисею, единственному персонажу среди мужчин сказок (Гвидон – чудо-дитя, о нем чуть позже), выдержавшему инициационное испытание верностью: достаточно сравнить Елисея с отцом его суженой, Дадоном или даже Салтаном, который грустит (пока!) о потерянной семье, но по вялости и мягкотелости этим и ограничивается. Дальнейшее нетрудно экстраполировать по «Сказке о мертвой царевне»: «Долго царь был неутешен, // Но как быть? И он был грешен; // Год прошел, как сон пустой, // Царь женился на другой» (326). Тот царь женился на будущей убийце его дочери; Салтан, почти мгновенно оказавшийся под башмаком у Бабарихи и Ко, скорее всего женился бы на свояченице, уже ставшей убийцей его семьи (подобные параллельные построения часты у Пушкина, например, в «Евгении Онегине»; его спасло чудо, от помощи которого отказался Дадон (тоже вдовец, уже

потерявший сыновей); в его судьбе самоубийственная логика мотива обретает завершение вместе со сказочным циклом).

Чудо-дитя Гвидон вроде бы выпадает из этой закономерности, но это не так: он изначально находится под материнской опекой водной стихии (она становится своего рода вспомоществовательницей при его втором рождении, в отличие от родной бабки и как бы взамен ее), а затем и сочетается браком с ее воплощением, а не земной женщиной. Гвидона смело можно назвать дважды рожденным: за естественным рождением чудесного дитяти от обычных отца и матери следует своего рода временная смерть матери и сына, брошенных в засмоленной бочке в «бездну вод». Сходный мотив встречается и в русских народных сказках (например, в «Марье Моревне»). У Пушкина дано авторское решение, основанное на мифологии: бочка – также аналог материнского чрева, и после плавания между первичными даже по Библии элементами мироздания – небом и водой («В синем небе звезды блещут, // В синем море волны хлещут, // Тучка по небу идет, // Бочка по морю плывет»), причем вода также становится для ребенка и материнскими водами, происходит второе, чудесное рождение, после которого на волшебном острове начинается новая жизнь как бы усыновленного стихиями Гвидона. Очень характерны и мольба, обращенная к волне, т.е. к морской воде, и ответная реакция: «И послушалась волна: Тут же на берег она // Бочку вынесла легонько // И отхлынула тихонько» (298); последнее передано по-армянски очень хорошо: *Ինքը կամաց քաշվելով ետ.* В переводе на язык акушерства это означает, что «воды отошли», после чего ребенок «вышиб дно и вышел вон». Трудно не увидеть здесь прямой аналогии с актом рождения. Но стихия воды в русском и армянском текстах охарактеризована по-разному. По-русски подчеркивается ее могущество: «Ты морские камни точишь, // Топишь берег ты земли, // Подымаешь корабли» (298). Переведено: *Դու ծովային քարն ես լիզում,* // *Հեղեղում ես ափերն երկրի,* // *Բարձրացնում ես նավերը լի* (292). Добавление *լի* работает на тему, но выделенный глагол портит дело, принижая мощь стихии и делая сомнительной ее сговорчивость. Неточно выбранные ключевые слова и далее нарушают логику второго плана. По-русски ребенок «поднатужился немножко» – это тоже акт родов, только второй раз ребенок взял на себя потуги матери и родился сам. По-армянски *Լարեց ուժերն իր մանկական* – еще одна неточность в важном месте, т.к. силы у ребенка вовсе не детские, а богатырские: он

поднатужился немножко – и вышиб дно бочки, а затем почти сразу сам смастерил оружие, убил черного колдуна и спас Лебедь – поступки уже взрослого богатыря. Другое дело, что, попав на волшебный Буян, Гвидон начинает мужать со сказочной быстротой, но и вышибая дно, он уже богатырь, хотя и еще ребенок (как, скажем, Геракл) что, в свою очередь подчеркивается уменьшительно-ласкательными «на ножки поднялся, // В дно головкой уперся» (заметим, что процесс «родов» реалистичен до деталей, – при нормальных родах ребенок появляется на свет головкой вперед).

К сожалению, переводчики вообще упускают из виду явные мифологические сигналы, как правило, углубляющие лапидарно изложенный сюжет. Так сказка называется «О мертвой царевне…», а не спящей, как в западных вариантах сюжета (и в переделке Ат. Хнкояна), т.е. в такой важный элемент текста, как заглавие, уже выносится мифологическая характеристика сна как временной смерти: ведь назвать царевну совсем мертвой никак нельзя; это именно состояние между жизнью и смертью, что подчеркивается подвешенностью на цепях над матерью сырой землей, в которую положено зарывать мертвых, но и под землей («глубокая нора»).

В целом, однако, это царство смерти, или не-жизни, куда и спустился за своей невестой Елисей; это – важнейшая и потенциально опаснейшая часть его инициации, и здесь все детали существенны: «Не видать ничьих следов // Вкруг того пустого места» потому, что живые туда не заходят. В армянском тексте просто *Սարի չուրջը դատարկ վայր* (335). Другая, не менее важная и тоже упущенная деталь:

Там за речкой тихоструйной	*Գետից վերև կա մի սար,*
Есть высокая гора,	*Էն սարում մի հոր այր (335).*
В ней глубокая нора (338):	*(пер. Хнко Апера)*

Во-первых, отметим как специфически-армянское вертикальное членение мира (верх-низ), наличествующее также и там, где его нет в оригинале: Գետից վերև – это выше реки. Но в оригинале, в точном соответствии с мифологическими представлениями, царство смерти находится не только под землей, но и за рекой, которая является естественной границей двух миров, «она рубеж между этим

и тем, нижним миром, между своим пространством и чужим» (Топоров 1982: 376) – вспомним хотя бы античного Харона, перевозчика в царство мертвых. В сказках и ритуалах река продолжает выполнять свою пограничную функцию, но причины этого порою забываются. Итак, Елисей перешел границу, отделяющую живых от мертвых, затем сошел под землю, в царство мрака и вынес свою невесту на белый свет, то есть в наш мир. Думается вынес, а не вывел, чтобы в царстве смерти земля не задержала и не поглотила при соприкосновении с нею то, что ей предназначалось. Тем самым инициация Елисея с честью завершена: в архаических свадебных ритуалах по сей день путь жениха за невестой в ее дом и обратно к себе характеризуется как темный и опасный, что восходит, в конечном итоге, к мифу (Шагоян 2009: 92-95). Затем герои возвращаются в свой локальный мир, к себе и к счастливому финалу. Однако возвращаются они тоже по-разному – в армянском тексте *Սարեր, ձորեր շրջելով.*

Ту же формулу удаленности (заметим, она не фиксируется у Пушкина, потому что это не далекий, а иной мир), характерную именно для армянской картины мира, используют и другие переводчики, например, в «Сказке о золотом петушке»:

Негде, в тридевятом царстве,	*Անհայտ <u>հեռու</u> մի աշխարհում,*
<u>В тридесятом государстве</u>	*<u>Յոթ սարից դենն էր</u> ապրում*
Жил-был славный царь Дадон (340).	*Քաջ, փառավոր Դադոն արքան (338):*

О горизонтальном членении мира в национальном мировосприятии жителей равнинной России и вертикальном – горной Армении, пожалуй, впервые сказал, и именно в связи с переводом, Карен Мкртчян, к статье которого мы и отсылаем читателя (Мкртчян 2002). Для нас важно, что это не прихоть переводчика (более того – переводчиков), а национальное видение мира. Вот и в новом переводе «Сказки о рыбаке и рыбке» пушкинское «У самого синего моря» передано Ю. Саакяном как *Կապուտակ ծովի <u>քարշրադիր</u> ափին,* в то время как русским сознанием, привыкшим к бескрайним просторам, море, океан («морская гладь») воспринимались как естественное продолжение горизонтальной плоскости, водная равнина, о чем нам уже приходилось писать, и приводился как раз пример из «Сказки о царе Салтане»

(Хачатурян 2009: 17). Поэтому даже там, где эта бескрайность пространства есть в оригинале, она или смягчена, или опущена в переводе, поскольку чужда национальному восприятию пространства:

И в лазаревой дали
Показались корабли.
По равнинам океана
Едет флот царя Салтана,
И желанная страна (315).
Вот уж издали видна (317).

Եվ կապուտակ, անամպ հեռվում
Ահա նավեր են երևում:
Թրթռում է սիրտն իշխանի.
Այդ նավատորմն է Սալտանի:
(пер. А.Лусенца)

А вот пример из «Сказки о мертвой царевны...»,

Но царевна молодая,
До зари в лесу блуждая,
Между тем все шла да шла
И на терем набрела (325).

Էս կողմ, էն կողմ, վեր–վար տալեն,
Մութ անտառը տվեց անցավ,
Մի դղյակի նա մոտեցավ (329):
(пер. Хнко Апера)

Подспудно в оригинале опять-таки фиксируется протяженность расстояния, в том числе и через время («до зари», «все шла да шла»), а в армянском – трудность преодоления из-за неровностей ландшафта (*Էս կողմ, էն կողմ, վեր–վար տալեն*), а դղյակ расположен не в лесу, как терем, а за ним, там, где начинается привычная для армянина среда обитания.

Нами рассмотрены, разумеется, далеко не все значимые отклонения, обозначена лишь общая тенденция. Речь идет, повторяем, не об эстетических оценках переводов, тем более, что они словесно, как правило, очень выразительны. Речь о различиях в восприятии мира носителями русской и армянской ментальностей.

Для любой классики как текстов прецедентных желательна, а время от времени и необходима, реинтерпретация. И хотя в полемическом азарте всегда возможны перехлесты, попытка по-новому взглянуть на давно известное говорит и о жизнеспособности реинтерпретируемого объекта, и о любви и уважении к его неисчерпаемости. Именно этим продиктована и наша скромная попытка.

ЛИТЕРАТУРА

1. **Պուշկին Ա. Ս.** (1955), *Երկեր 5 հատորով*, հատ. 3, Երևան, Հայպետհրատ,
2. **Պուշկին Ա. Ս.** (1985), *Ընտիր երկեր,* ռուս դասականների գրադարան, Երևան, Սովետական Գրող:
3. **Аверинцев С. С.** (1980). Вода // *Мифы народов мира*, т. 1, М.: Сов. энциклопедия.
4. **Болотнова Н. С.** (2007). *Филологический анализ текста*. М.: Флинта-Наука.
5. **Булгаков М. А.** (1990). *Собрание сочинений в 5 т.*, т. 5, М.: Художественная литература.
6. **Зинченко В. Г., Зусман В. Г., Кирнозе З. И.** (2007). *Межкультурная коммуникация*. М.: Наука.
7. **Караулов Ю. Н.** (1987). *Русский язык и языковая личность*. М.: Наука.
8. **Левый И.** (1974). *Искусство перевода.* М.: Прогресс.
9. **Мкртчян К. Л.** (2002). Символы, которые нас выбирают // *Брюсовские чтения – 2002*, Ереван: Лингва.
10. **Новикова М.** (1995). *Пушкинский космос*. М.: Наследие.
11. **Пушкин А. С.** (1981). *Собрание сочинений в 10 т.*, т. 3., М.: Правда.
12. *Славянская мифология.* Словарь-справочник (1998). М.: Линор.
13. *Словарь русского языка в 4 т.* (Малый академический словарь) (1981-1984) .М.: Русский язык.
14. *Советский энциклопедический словарь* (1989). М.: Сов.энциклопедия.
15. **Топоров В. Н.** (1982). Река // *Мифы народов мира*, т. 2, М.: Сов. Энциклопедия.
16. **Хачатурян Н. А.** (2009). Фантастика волшебной сказки и национальная картина мира // *Ոսկե դիվան*, Պրակ 1, Երեվան. Հովհ. Թում. թանգ.:
17. **Шагоян Г. С.** (2009). Сюжет волшебной сказки в контексте армянской свадьбы. // *Ոսկե դիվան,* Պրակ 1, Երևան. Հովհ.. Թում. թանգ.:

Nelli Khachaturyan

NATIONALLY MOTIVATED TRANSFORMATIONS IN ARMENIAN TRANSLATIONS OF PUSHKIN'S FAIRY TALES

Summary

Equivalence of translation and of literary works in particular, is one of the central themes in the field of text interpretation and translation studies. The present paper deals with several Armenian versions of Alexander Pushkin's fairy tales. It looks through a variety of modifications introduced in the translated versions of the tales. Analogous language shifts, however, may often result in serious deviations in terms of culture and national mindset, even when the text is reinterpreted by outstanding literary figures that sometimes tend very much to 'nationalize' the literary work.

ԼՅՈՒԴՎԻԳ ԿԱՐԱՊԵՏՅԱՆ

ԱՐԵՎԵԼԱՀԱՅ ԱՌԱՋԻՆ ՄԱՆԿԱԿԱՆ ՊԱՐԲԵՐԱԿԱՆՆԵՐԸ

Այն հանգամանքը, որ արևելահայ պատկերազարդ առաջին ամսագիրը՝ «Աղբյուրը», ավելի քան երեք տասնամյակ՝ իր հիմնադրման թվականից՝ 1883-ից մինչև փակվելը (1917), «ստանձնել էր կրտսեր և միջին տարիքի դպրոցականների դաստիարակչի դերը», և իր գործունեությամբ մեծ նպաստ բերեց հայ մանկական գեղավեստական գրականության զարգացմանը, ինքնին վկայում է ամսագրի հսկայական արժեքի մասին: «Աղբյուրի» առաջին համարի ճակատին ընդգծված էր՝ «Միամսյա պատկերազարդ հրատարակություն երեխաների և դաստիարակների համար», և տպագրվող նյութերն էլ համապատասխանաբար ընդրգկվել են երկու բաժիններով՝ առաջին և ամենագլխավոր բաժնում մանուկների և պատանիների ընթերցանության նյութեր՝ հիմնականում պատմվածքներ, մանրապատումներ, բանաստեղծություններ, հեքիաթներ, զրույցներ, առակներ, այլ ժանրերի գործեր, ինչպես նաև գիտության, պատմության, արվեստի և այլ ոլորտների վերաբերյալ հանրամատչելի և հետաքրքիր տեղեկություններ: Երկրորդ բաժնի նյութերը՝ հոդվածներ, գրախոսականներ, նամակներ, խառը լուրեր և այլն, որ ավելի հաճախ լույս են տեսել առանձին հավելվածով, հասցեագրվել են մանկավարժներին ու ծնողներին և նրանց ծանոթացնում էին կրթության ու դաստիարակության նոր ու առաջավոր մեթոդներին: Ահա «Աղբյուրի» առջև դրված խնդիրներին ծանոթացնող մի քանի նշանաբան–պատվիրան՝ ամսագրի հրատարակման առթիվ գրված խմբագրական և այլ հոդվածներում. «Ճշմարիտ է, մենք ունինք պարբերական հրատարակություններ, որոնք ամենայն անձնվիրությամբ (ամեն մեկը իր ուղղության ու նպատակի համեմատ) առաջնորդում են հայ հասարակությունները, տալիս են նրանց հայտնի ուղղություն,

ծանոթացնում են նրանց գրականության, արդի քաղաքական աշխարհի հետ, մինչև անգամ իրենց շրջանակից դուրս նրանք հայ ժողովրդին ընթերցանության նյութ են մատակարարում, բայց մեր այդ թերթերը ծառայում են հասակ առած ժողովրդին և նրանց կողմից բոլորովին դուրս է և առաջնորդել մատաղ հասարակությունները, ցանել նրանց մեջ ազնիվ մարդ լինելու սերմեր, զարթեցնել և զարգացնել նրանց մեջ ազնիվ, բարի ձգտումներ և արմատախիլ անել չար, վնասակար որմն… Ահա այսպիսի հրատարակության անհրաժեշտությունն օր-օրի վրա խիստ զգալի էր լինում մեր առաջ և ահա ինչու մենք ձեռնարկեցինք այս տեսակ մի հրատարակություն»[1] : Եվ ապա շեշտադրվում է. «Հասարակությանը պիտանի անդամ, պատվասեր, ճշմարտությանը նախանձախնդիր, չարության վրիժառու ժողովուրդ պատրաստելու համար պետք է սկսել նրա մանուկ սերնդից»[2]: «Աղբյուրի» նպատակն է՝ հայ սերնդի մեջ զարթեցնել պատվասիրության զգացմունքները, զարգացնել հայ երեխայի մեջ սեր դեպի իր շրջապատողները, բարի նախանձ դեպի ամեն վսեմը, ազնիվը և ատելություն դեպի ամեն վնասակարն ու չարը…»[3]: Այդ ճանապարհին՝ իբրև վճռորոշ գործոն խմբագրությունը կարևորում է ժամանակի ամենանշանավոր գրողների ներգրավումը նրա էջերում, ապա և ժողովրդական բանահյուսության նշխարքների դերը՝ իբրև մանկական գրականության հիմք և այն մշտապես զորացնող ակունք: «Աղբյուրի ակները,— կարդում ենք հոդվածներից մեկում,— հոսում են ժողովրդական հեքիաթներից, զրույցներից, խաղերից, ավանդություններից, որոնք ոռոգելով մեր փոքրիկ և քաղցրիկ ընթերցողների հոգին և սրտերը՝ պարարտ հող պետք է նախապատրաստեն ապագայում պտղաբեր սերմեր աճեցնելու մարդկության…»: Եվ ապա՝ «…Մի՛ կեղծեք մանուկների առաջ: Ցույց տվեք նրանց և՛ կյանքի փշերը, և՛ վարդերը, միայն ասածների մեջ լինի ճշմարտություն»[4]: Ահա հիմնականում այս նշանաբաններով է առաջնորդվում «Աղբյուրը»՝ դրանց հավատարիմ մնալով իր գործունեության բոլոր տարիներին, և քանի որ ամսագրի երևան գալը զուգադիպում է ռեալիստական արվեստի և գրականության զարգացման նոր ժամանակաշրջանին… այդ հանգամանքը, ինչպես և կապը ռուսական, վրացական, արևմտաեվրոպական առաջադիմական գրականության և մանկական ամսագրերի հետ, իրենց դրական ներգործությունն են ունենում՝ նպաստելով «Աղբյուրի» թեմատիկայի ընդլայնմանն ու արտահայտչական միջոցների հարստացմանը: Այս առումով էլ շեշտենք, որ «Աղբյուրի»

գրական–դաստիարակչական «դասերը» ավանդել են ոչ միայն հայ գրողները, այլև ռուս և համաշխարհային գրական երևելի դեմքերը՝ նրանց լավագույն մանկապատանեկան ստեղծագործությունների հայերեն թարգմանություններով, մի ոլորտ, որի պատուհանը դեպի մեծ աշխարհի «փակ խեցու» մեջ գտնվող հայ ընթերցողի առջև լայնորեն բացեց ամսագիրը, և որի գործունեության ուղղություններից մեկը հենց այդ էր: Այդպես, հայ մանուկները ծանոթացան համաշխարհային գրականության հարուստ գանձարանի շատ երկերի հետ, որոնց բովանդակությունը հոգեհարազատ էր իրենց, և որոնք պատմում էին օտար, անծանոթ երկրների ու ժողովուրդների մասին, ներկայացնում իրենց հասակակիցների կյանքը: «Աղբյուրի» էջերում տարիներ շարունակ պարբերաբար տպագրվում էին թարգմանական կամ փոխադրված բազմաթիվ և բազմաժանր ստեղծագործություններ, այդ թվում՝ ռուս մեծ գրողներ Չեխովի «Փոքրիկ Վանյան», Կորոլենկոյի «Ստորերկրյա մանուկները», Տուրգենևի «Լորը», «Ճնճղուկը», Լև Տոլստոյի «Գայլը», «Ասարհադոն թագավորը», Պուշկինի, Նեկրասովի, Կռիլովի և ուրիշ ռուս գրողների երկերից, ապա նաև՝ Ֆիրդուսու, Շիլլերի, Հայնեի, Հյուգոյի, Դիկկենսի, Ալֆոնս Դոդեի, Հանս Անդերսենի, համաշխարհային գրականության, այդ թվում՝ մանկագրության ականավոր դեմքերի մանկապատանեկան գործերից, ինչպես և ծանոթագրական–տեղեկատվական նյութեր նրանց մասին: «Աղբյուրի» աշխատանքներին, նախնական շրջանում ակտիվորեն մասնակցող և նրա էջերում երեխաների կյանքը պատկերող փոքրիկ պատումներ հրապարակող՝ ռուս նշանավոր մանկական գրող Նիկոլայ Սոլովյով–Նեսմելովը Տիգրան Նազարյանին նվիրած իր լուսանկարի մակագրությունում այսպես է գնահատում հայկական ամսագրի դերը. «Աղբյուրը», որպես թարմ վտակ կարող է ձուլվել... մեծ գետին, ծովին, բայց երբեք չի կորչի նեղ պատերի արանքում, ճահճում, նա ունի իր ուղղությունը, իր խնդիրը՝ ափ դուրս բերել պարզ կանաչը... Ապրի՛ր, «Աղբյուր», ապրի՛ր, ժողովուրդ»[5]: Ահա այսպես, «Աղբյուրը» մեծ ծառայություն է մատուցել նաև թարգմանական գրականության զարգացման գործին, որ աշխարհին կապող զարկերակ դարձավ հայ մանկագրության մեջ և հետագայում մեր շատ անվանի մանկական գրողներ, ինքնուրույն ստեղծագործություններին զուգահեռ, զբաղվել են նաև ռուս և ուրիշ ազգերի նշանավոր գրողների տարաժանր երկերի թարգմանություններով:

Բայց, իհարկե, «Աղբյուրի» գրական դիմագիծը որոշվել է նրա գործունեության ժամանակի հայ նշանավոր գրողների ակտիվ մասնակցությամբ, որոնց ամսագիրն իր շուրջն էր համախմբել և հետևողական առաջարկ–խրախուսանքներով նրանց նպատակամղում էր ստեղծագործելու նաև երեխաների համար: Այդպես՝ «Աղբյուրի» ակունքներով տարբեր ժամանակներում «մանկաշխարհ» մտան ոչ միայն Ղազարոս Աղայանն ու Հովհաննես Թումանյանը՝ հայ դասական մանկագրության ամենաերևելի դեմքերը, այլև Րաֆֆին, Վրթանես Փափազյանը, Պերճ Պռոշյանը, Ալեքսանդր Ծատուրյանը, Նար–Դոսը (որ 1905-ից, «Նոր–Դար» թերթի փակվելուց հետո, նաև «Աղբյուրի» պատասխանատու քարտուղարն էր), Մուրացանը, Շիրվանզադեն, Հովհաննեսը Հովհաննիսյանը, Ավետիք Իսահակյանը և ուրիշներ: Այս ամսագրում են իրենց առաջին ստեղծագործական «մանկական» քայլերը կատարել ապագա հայ ականավոր մանկական գրողներ Խնկո–Ապերը, Հակոբ Աղաբաբը… Տարածանր ու տարաթեմա նրանց ստեղծագործությունները, հատկապես մեր ժողովրդի հերոսական անցյալի, ազատագրական պայքարի դրվագները, նրա ազատասիրական–հայրենասիրական ոգին, ապա և՝ բռնապետական անարդար կարգերում աշխատավոր մարդու ծանր կենսապայմանները, ցավերն ու տառապանքները, հույսերն ու երազանքները, մանուկների թշվառ առօրյան պատկերող չափածո և արձակ երկերը «Աղբյուրի» գրական կենսագրության ամենանշանակալից էջերն են: Հրապարակելով հայրենասիրական-ազատասիրական պոեզիայի լավագույն նմուշները և հաճախ հաղթահարելով գրաքննության արգելապատնեշները՝ «Աղբյուրը» իր ազատախոհ, համարձակ խոսքն է մատուցել ընթերցողին, նրան տոգորել հեղինակների սիրտն ու հոգին ալեկոծող նույն զգացումներով: Այսպես, նրա էջերից հնչել են Միքայել Նալբանդյանի «Ազատությունը», «Իտալացի աղջկա երգը», իսկ մեծ հեղափոխական–դեմոկրատին, մայր ժողովրդի ազատության պայքարի աննկուն մարտիկին նվիրված մի հոդվածում նա բնութագրվել է որպես «Հյուսիսափայլ» ամսագրի «լուսաշող աստղ», «գրական կյանքի մեջ շարժում առաջ բերող ոգի, մեր կյանքի ճահճի մեջ քար նետող խիզախ կտրիճ»: Առաջին անգամ «Աղբյուրում» են տպագրվել Ղազարոս Աղայանի «Ձմեռ» բանաստեղծությունը, որի այլաբանական պատյանի տակից «սլացող» նետը ուղղված է ցարական կարգերի ու նրա ազգահալած քաղաքականության դեմ՝ ի պաշտպանություն նրա լծի տակ տառապող ժողովրդա-

կան զանգվածների, «դաժան ձմռան» ցրտից կուչ եկող «սիրուն երեխեքի», որոնց նա ազատության կոչնակ է հնչեցնում.

Եկեք միասին մի հնար գտնենք,
Ձմռան ճանկերից մեր գլուխն ազատենք...

«Աղբյուրում» են տպագրվել նաև Աղայանի «Հիշողություն», «Ճախարակ», տասնյակ այլ բանաստեղծություններ, «Տորք Անգեղ» պոեմը, նրա հրաշալի ժողովրդական հեքիաթները: «Տարազ» շաբաթաթերթում (այն նույնպես Տիգրան Նազարյանի խմբագրությամբ լույս էր տեսնում 1890-ից) Ղազարոս Աղայանին նվիրված հոդվածում ընդգծվում էր, որ «Աղբյուրի» մեջ են սփռված Աղայանի ամենաընտիր գոհարները, և դրանք ամսագրի անվիճելի պարծանքն ու անգնահատելի գանձերն են»: «Աղբյուրում» են առաջին անգամ տպագրվել Հովհաննես Թումանյանի «Արև և լուսին», «Անխելք մարդը» և այլ ստեղծագործություններ: Ճիշտ է, «Աղբյուրի» աղայանական «բերքն» ավելի շատ է, քան՝ Թումանյանինը (հետագայում նա իր «գանձերը» շռայլորեն սփռեց «Հասկերում» և «Գառնիկ ախպերով» էլ բացվեց ամսագրի առաջին համարը), բայց հանճարեղ գրողը, անուամենայնիվ, նկատելի հետք թողեց արևելահայ այս հրաշալի պարբերականի էջերում և փոքրիկ ընթերցողների հոգում: Հայոց մանկագրության այս երկու մեծերից հետո Ալեքսանդր Ծատուրյանը թերևս երրորդ հեղինակն էր, որ ի սկզբանե ջերմորեն կապվեց «Աղբյուրի» հետ՝ գրական մկրտությունն ստանալով այս ամսագրում՝ իր «Ձմեռ» բանաստեղծությամբ: Այնուհետև «Աղբյուրում» նա հրապարակեց ժողովրդի թշվառ կյանքի ու բնության գեղեցիկ հակադրապատկերներով հյուսված տասնյակ, այդ թվում՝ մանկական ստեղծագործություններ («Գետակ», «Եկ, գարնան անձրև», «Գարուն», «Որբիկ» և այլն): Ազատ և երջանիկ կյանք, գարնան արշալույս երազող բանաստեղծն իր հուսավառ խոհերով պարուրում է նաև ընթերցողի հոգին.

Եկ, գարնան անձրև, թափվի՛ր հորդառատ,
Ցրտացած երկրի սառը կրծքի վերա,
Թո՛ղ նորից երկիրն շունչ քաշե ազատ,
Թող նորա կրծքին ջերմ կյանքը եռա...

Հետագայում դպրոցական դասագրքերում տեղ գտած հանրահայտ «Գիր» բանաստեղծությունը նույնպես առաջին անգամ «Աղբյուրում» է տպագրվել: Այն մանուկների մեջ գիտելիքների, ուսման հանդեպ սեր ներարկելուն նպատակաուղղված բարոյախրատական ընդգծված խոհերգ է.

Կարդա՛, ա՛յ իմ խելոք մանուկ,
Կարդա՛, գըրի՛ր պարին բոլոր,
Գիր կարդողի խելքն է կպրուկ,
Միտքը՝ պայծառ ու լուսավոր...

Վաղվա բացվող արշալույսի, հավատի ու հույս լուսավոր զգացումներով են հյուսված նաև այս ամսագրում իր ստեղծագործական կյանքն սկսած մեկ ուրիշ նշանավոր բանաստեղծի՝ Հովհաննես Հովհաննիսյանի «Աղբյուրում» տպագրված ստեղծագործությունները («Նոր տարի», «Մանկանը»...): «Նոր տարին» բանաստեղծության մեջ հեղինակը դժգոհում է, որ այդ գեղեցիկ տոնը ժողովրդի ցավերը չմեղմացրեց ու չիրականացան նրա երազանքները, բայց բացվող գարնան հետ կապած նրա հույսը դեռ չի մարել: «Մանկանը» բանաստեղծությունը «կյանքի դառը արտասուքը» դեռ չճաշակած «երջանկության սպասող» փոքրիկի ճակատագրի հանդեպ բանաստեղծի տագնապալից զգացումների արտահայտությունն է, որ համակում է նաև ընթերցողին.

Երանի՜ քեզ, անհոգ մանուկ,
Դու անարատ, դու դեռ անբիծ,
Դեռ չբացված գանչ ես ծածուկ,
Մաքուր շող ես գարնան երկնից...

Անշուշտ, և՛ Ալեքսանդր Ծատուրյանը, և՛ Հովհաննես Հովհաննիսյանը մանուկներին հասցեագրված «զուտ» մանկական ստեղծագործություններ չեն գրել, բայց նրանց շատ երգեր մանուկների մասին են, կյանքի ծանր պայմաններում ապրող ժողովրդի «փոքրիկ զավակների» մասին, ովքեր նույնպես տիրող դառը իրականության զոհերն են և երազում են «պայծառ գարուն», «մութ ամպերը ցրող լուսաշող արև»:

«Աղբյուրի» ընթերցողները սիրով են ընդունել տարբեր ժամանակներում նրա էջերից արձակ և չափածո ստեղծագործություններով իրենց հետ «խոսող» մյուս նշանավոր գրողներին: Պերճ Պռոշյանի՝ ամսագրում տպագրված «Տարվա ամիսները» ճանաչողական–բնապաշտական պատումնաշարը ոչ միայն հայրենի բնության գեղեցկությունների մասին հյուսված հուզական, գեղեցկահյուս պատկերներ են, այլև ժողովրդի կյանքը, կենցաղը, սովորությունները, լավ կյանքի երազանքը ներկայացնող հանրամատչելի զրույցներ: Այդ իմաստով ճանաչողական-ուսուցողական յուրօրինակ դասեր են նաև «Ծերունի դաշտեցու պատմածը», «Բարեկենդան» և այլ զրույցները, որոնցում Արարատյան դաշտի բնապատկերների ֆոնի վրա պատկերվում է շինականների աշխատանքային առօրյան, նրանց կյանքն ու կենցաղը: Իսկ «Արագիլ» հուզիչ պատմվածքը փոքրիկ ընթերցողներին պարուրում է կենդանական աշխարհի հանդեպ սիրո ու հոգածության զգացումներով. պատահաբար հրդեհի ճարակ դարձած խոտի դեզի մեջ բույն դրած արագիլները, չկարողանալով փրկել ձագերին, իրենք էլ նետվում են կրակի մեջ ու այրվում: Ինչ-որ տեղ ռուս մեծ գրող Իվան Տուրգենևի «Մայրը» պատմվածքը հիշեցնող այս պատումը տպագրելուց հետո «Աղբյուրը» փոքրիկ ընթերցողներից բազմաթիվ զգայացունց նամակներ է ստացել… Ցավոք, ժամանակի հայկական գյուղի կյանքը, գյուղացիական ցավերը, տառապանքները, ընդվզումի ոգին գեղարվեստական մեծ վարպետությամբ պատկերող անվանի գրողը՝ «Հացի խնդիր», «Ցեցեր», «Հունոն» և այլ վեպերի հեղինակը քիչ ստեղծագործություններ է գրել երեխաների համար, բայց ինչ որ գրել է, համարյա բոլորն էլ մեր մանկագրության 80–90-ական թվականների տարեգրամատյանի հետաքրքիր էջերից են և ունեն ճանաչողական–ուսուցողական որոշակի արժեք:

Արդեն իր «Սամվել», «Կայծեր», «Խենթը», «Խաչագողի հիշատակարանը» և այլ վեպերով համազգային սիրո արժանացած Րաֆֆին կյանքի վերջին տարիներին նույնպես ներգրավվեց «Աղբյուրի» աշխատանքներում՝ հրապարակելով մի շարք ստեղծագործություններ: Մանուկ ու պատանի ընթերցողների խանդավառ ընդունելությանն արժանացան նրա «Ջրաբերդ», «Պարույր Հայկազն» հայրենասիրական հրաշալի պատումները, «Կայծեր» վեպի «Վարազ» անտիպ գլուխը, որ նվիրված էր Խրիմյան Հայրիկ կաթողիկոսի լուսավորչական գործունեությանը: Հետաքրքիր է, որ

«Ջրաբերդ» գրույցի գեղեցիկ դրվագապատկերներից մեկը դրոշմվել է «Աղբյուրի» բազմաթիվ համարների կազմի վրա:

«Աղբյուրի» ակոսներում հատիկ-հատիկ ցանված գրական սերմերը ծլարձակեցին սերունդների հոգում՝ մեծ նպաստ բերելով նրանց կրթության ու դաստիարակության գործին: Այդ ստեղծագործությունները այնուհետև ընդգրկվեցին գրողների ընտրանի ժողովածուներում, դպրոցական դասագրքերում՝ շարունակելով իրենց վեհ առաքելությունը: Ընդգծելով «Աղբյուրի» մեծ դերը հայ մանկագրության զարգացման, հայ նշանավոր գրողների ջանքերը՝ նաև մանկական գրականության արժեքներ ստեղծելուն նպատակաուղղելու գործում, նշենք, որ ամսագիրն իր գործունեության ընթացքում չի խուսափել թերություններից, վրիպումներից, հետևողականություն չի դրսևորել առանձին հարցերում: Այսպես, ամսագիրը թեև ազդարարում էր, որ «մանկական գրքերը պետք է հեռու լինեն կրոնական ձգտումներից, որովհետև այդպիսիները գրվում են նախագծված նպատակներով, որն արդեն գիրքն անպետք է դարձնում՝ ձգտելով ուսուցանել բարոյականություն»[6], այնուամենայնիվ, նրա էջերում տեղ էին գտնում կրոնական բնույթի նյութեր ու նկարներ, քիչ չէին նաև բարձրահունչ բարոյախրատական, ներգործուն տպավորություն չթողնող, գեղարվեստական վարպետությունից զուրկ, խրթին լեզվով ու ոճով գրված նյութերը: Բայց այս ամենը «Աղբյուրի» գրական առողջ, բարեբեր հունձքի մեջ միայն փոքրիկ, որակ չկազմող հատիկներ էին: Երիցս իրավացի էր «Աղբյուրի» եռանդուն, խորագիտակ խմբագիր–հրատարակիչ, գրող–հրապարակախոս Տիգրան Նազարյանը, երբ գրում էր. «Մեր գրական երկնակամարի վրա ցոլացող պայծառ աստղերի մեծագույն մասը բխել է «Աղբյուրից» և հոսելով նրա անուշաբույր մարգագետիններով, չքնաղ լեռների լանջերով՝ բարձրացել է մինչև երկինք... Վիթխարի կաղնիներ է աճեցրել «Աղբյուրը», սակայն ինքը մնալով միշտ հեզահամբույր մանուշակից անբաժան»[7]: Ճշմարտացի գնահատական՝ հաստատագրված մեր մանկապատանեկան գրականությանը, հայոց սերունդների կրթությանն ու դաստիարակությանը մեծ ծառայություններ մատուցած մանկական ամսագրի ու նրա երախտավոր խմբագրի՝ Տիգրան Նազարյանի անձնվեր գործունեությունը բնութագրող խոսքերով: Իրենց հիշողություններում «Աղբյուրի» խմբագրի «տիտանական աշխատանքը» արժեքավորելով՝ Հովհաննես Թումանյանը, Շիրվանզադեն, Ալեքսանդր Ծատուրյանը, ամսագին աշխատակցող

ուրիշ նշանավոր գրողներ նրան մեծարել են ժամանակի խավար իրականությունում «լուսաշող մի փարոս», «ուղեցույց աստղ» և այլ խոսքերով: Իսկ վրացական «Թեատրի դա ցխովրեբա» («Թատրոն և կյանք») ամսագիրը Տիգրան Նազարյանին նվիրված հոդվածում, հատկապես գնահատելով նրա դերը ժողովուրդների միջև համերաշխության ու բարեկամության գաղափարների տարածման գործում, գրում է. «Նրա բարձր արժեքը նաև նրանում է, որ չի առաջնորդվում նեղ, շովինիստական հայացքներով: Նրա նպատակը շատ մեծ է, թո՛ղ ապրի նրա նպատակը և գործունեությունը մեր ժամանակի խավար կյանքում»[8]:

«Աղբյուրի» փակումից քիչ ժամանակ անց հաստատվեց խորհրդային իշխանություն, եկան նոր ժամանակներ, և ամսագիրը շարունակեց «ապրել» ոչ միայն ազգային գրադարանի արխիվներում, ոչ միայն ժամանակակիցների հիշողություններում, այլև հայ մանկանց և պատանի սերունդների հոգում՝ իր էջերում հրապարակված ճանաչողական–ուսուցողական հետաքրքիր նյութերով, ամենից ավելի՝ գեղարվեստական բարձրարժեք ստեղծագործություններով…

Եվ, բառիս իսկական իմաստով, շարունակում է ու կշարունակի ապրել…

«Աղբյուրին» զուգահեռ՝ դարասկզբի հայ մանկագրության մայրուղում հպարտորեն «ծլարձակեց» «Հասկերը»՝ մեր երկրորդ ամենաերևելի մանկապատանեկան ամսագիրը, որ մի նոր, կարկաչուն աղբյուր դարձավ մանուկներին ու պատանիներին հասցեագրված գրականության զարգացման ճանապարհին: Ավելին, «Հասկերը» իրավամբ համարվում է «նախախորհրդային հայ մանկական պարբերականների պսակը», մի ամսագիր, որի դերը դժվար է գերագնահատել մանկանց սերունդների կրթության ու դաստիարակության, հայ մանկապատանեկան գրականությունը նոր շերտերով հարստացնելու գործում: Երբ «Հասկերը» ծնվեց (1905-ին), «Աղբյուրն» արդեն շուրջ 22 տարվա ճանապարհ էր անցել, բայց նա նոր ժամանակների երկունք էր, և այդ ժամանակների միջով՝ ապագայի հույսը «սրտում» անցավ փառավոր ճանապարհ՝ «Աղբյուրի» լավագույն ավանդույթները շարունակելով՝ դրանք բարձրացնելով նոր աստիճանի: Հիշենք, որ դարասկիզբը քաղաքական–սոցիալական խոր հակասությունների բևեռացման, ցարական ինքնակալության հիմքերը սասանող հեղափոխությունների նախապատրաստման, ազգային-ազատագրական պայքարի թեժացման, ժողովուրդների նորագույն պատմության շրջադարձային փուլե-

րին նախորդող փոքորկուն ժամանակաշրջան էր: Գրականությունն ու մամուլն էլ (այդ թվում՝ մանկապատանեկան) հայտնվել էին նախահեղափոխական խմորումների հորձանուտում, և «այդ շրջանի հայ գրականության ամենաբնորոշ կողմը ժողովրդայնությունն էր, գրողները շատ խոր ու լայն կերպով պատկերեցին ազգային կյանքն ու հոգեբանությունը, ժողովրդի սոցիալական և ազգային վիշտը… Գրականության մեջ բարձրանում են վիթխարի մեծություններ, որոնք առաջ են մղում հայրենական գրականությունն ու կուլտուրան»: Գրական այդ «վիթխարի մեծությունները», առաջին հերթին՝ Հովհաննես Թումանյանը, Ղազարոս Աղայանը, ապա՝ Աքաբեկ Խնկոյանը և ուրիշներ, որ նաև «Աղբյուրի» էջերից էին իրենց հրաշալի ստեղծագործական ճառագումներով լուսավորել հայ մանկանց և պատանեկության սերունդների ճանապարհը, այս անգամ առավելապես համախմբվում են «Հասկերի» շուրջը և շարունակում զորավիգ լինել հայ մանկապատանեկան գրականության վերընթացին: Այո՛, Հովհաննես Թումանյանն ու Ղազարոս Աղայանը իրենց ստեղծագործություններով «Հասկերի» հենասյուներն են եղել, ու ամենից ավելի նրանց հեղինակավոր անունները են ապահովել ամսագրի մեծ հաջողությունը ընթերցողների շրջանում: Եվ քանի որ մենք մեր «Ոսկեդարից մինչև 21–րդ…» գրքում առանձին ակնարկներ ենք նվիրելու նրանց, այստեղ միայն հիշատակենք, որ «Հասկերը» Հովհաննես Թումանյանի «Գառնիկ ախպերով» է առաջին անգամ ընթերցողներին ներկայացել, առաջին անգամ նրա համարներում են տպագրվել «Գիքորը», «Չարի վերջը», «Դըժար տարին», «Գելը», «Արեգը սև աշխարքում», «Ամենից լավ տունը». այսպես բազմաթիվ այլ բանաստեղծություններ, բալլադներ, պատմվածքներ, բայց ամենից ավելի՝ հեքիաթներ, այդ թվում՝ նրա թարգմանությամբ՝ ռուսական «Գեղեցկուհի Վասիլիսան», իտալական «Որոտ թագավորը», իռլանդական «Կախարդի քսակը» և շատ ուրիշ գործեր: Այդպես նաև՝ Ղազարոս Աղայանի մանկական շատ բանաստեղծություններ ու հեքիաթներ «Հասկերի» էջերից են «խոսել» փոքրիկ ընթերցողների հետ: Եվ Աքաբեկ Խնկոյանն էլ՝ սկսելով «Աղբյուրից» իբր մանկագիր հասունացել է «Հասկերում»: Նրա շատ բանաստեղծություններ և առակներ նույնպես առաջին անգամ հրապարակվել են այս ամսագրում: Ու թեև նրա խմբագիր հրատարակիչները՝ Եկատերինա և Ստեփան Լիսիցյանները, նույնպես ժամանակի երևելի մանկավարժներ և գրական գործիչներ են եղել, ու թեև «Հասկերի» էջերում հաճախ էին հանդես գալիս արդեն

համբավավոր գրողներ Ալեքսանդր Շիրվանզադեն, Ավետիք Իսահակյանը, Վրթանես Փափազյանը, Հովհաննես Հովհաննիսյանը, Ալեքսանդր Ծատուրյանը, Դերենիկ Դեմիրճյանը և ուրիշներ, բայց ամսագրի ոգին հրաշալի «մանկական եռյակն» էր՝ Հովհաննես Թումանյանի առաջնորդությամբ: Այո՛, հենց այդպես ու հենց «Հասկերի» հպարտ խոստովանությամբ, երբ յուրաքանչյուր տարվա բաժանորդագրության հայտարարագիրը տպագրելիս՝ շեշտվում էր «Հովհաննես Թումանյանի մշտական աշխատակցությունը», հաճախ էլ նույնիսկ ընդգծվում՝ «անմիջական ղեկավարությամբ Հովհաննես Թումանյանի և մշտական աշխատակցությամբ Ստեփան Լիսիցյանի»: Ահա գրական այս աստղաբույլի համախմբումով էլ՝ «Հասկերը» ծնվեց, ապրեց և հայ մանկապատանեկան մամուլի գագաթ բարձրացավ՝ լուսավորելով նաև հայ մանկագրության ճանապարհը ամբողջ 18 և մեկ (1922) տարի:

«Հասկերի» հենց առաջին համարի խմբագրականում ընդգծվում են այն հիմնախնդիրները, որոնք ամսագրի խմբագրությունը ձգտելու էր լուծել իր գործունեության ընթացքում. «Ամսագրի նպատակն է՝ ա) ներշնչել մանուկ ընթերցողներին վսեմ ձգտումներ՝ արծարծելով նրանց մեջ սեր դեպի մարդը և դեպի հայրենի միջավայրը, բ) տալ նրանց ճիշտ հասկացողություններ բնության և մարդու մասին, գ) զարգացնել նրանց ճաշակը, դ) ուրախություն և աշխուժություն մտցնել մանկական կյանքի մեջ»[9]: Մի՞թե այս չորս պատվիրաններում չեն կիզակետվում այն գաղափարները և ուսուցողական–դաստիարակչական այն ճշմարիտ նպատակները, որ այս կամ այն չափով իրենց գործունեությամբ ձգտել են իրականացնել «Հասկերին» նախորդող մանկական առաջավոր ամսագրերն ու հայոց մանկավարժական միտքը, այդպես նաև՝ հայ մանկապատանեկան գրականությունը: Բայց «Հասկերը», որ իր գործունեությունը հստակորեն կառուցում էր և՛ նախադպրոցական, և՛ դպրոցական տարբեր հասակի երեխաների տարիքային առանձնահատկությունների ճիշտ հաշվառման հենքի վրա, իր առջև դրված նպատակները հետևողականորեն իրականացնում էր ստեղծագործական ամենաբազմազան ձևերով՝ ժողովրդական բանահյուսության նշխարքներ, չափածո և արձակ ստեղծագործություններ, գիտության տարբեր ոլորտների, հատկապես բնագիտության վերաբերյալ հետաքրքաշարժ, հանրամատչելի զրույցներ, զվարճալի խաղեր, տարաբնույթ այլ նյութեր: Հանդեսի մանկավարժական–ուսուցողական, գիտական տարբեր բնագավառներին, արվեստին վերաբե-

րող նյութերը պատրաստում էին այդ ոլորտների ճանաչված գիտակները՝ Ստեփան Լիսիցյանը (մանկավարժական-ուսուցողական նյութեր), Հ. Տեր-Միրաքյանը («Նախադպրոցականի դաստիարակումն ընտանիքում», «Մանկապարտեզն ընտանիքում» և ամենափոքրիկներին հասցեագրված այլ նյութեր), Գարեգին Լևոնյանը (գեղագիտական դաստիարակության հարցերին նվիրված հոդվածներ) և ուրիշներ: Ամսագրի գեղարվեստական ձևավորման աշխատանքները ղեկավարում էր ականավոր նկարիչ Գևորգ Բաշինջաղյանը: Սակայն «Հասկերը», բոլոր այդ ոլորտների վերաբերյալ հրապարակումների զորակցությամբ հանդերձ, մանուկների ու պատանիների, ինչու չէ, նաև մեծահասակ ընթերցողների շրջանում ունեցած հեղինակությամբ թերևս ամենից ավելի պարտական է բանահյուսական, գրական–գեղարվեստական բարձրարժեք տարաժանր նյութերին, որոնց հեղինակները, կրկնում ենք, հայ ամենաերևելի գրողներն էին: «Հրաշալի եռյակի» ստեղծագործություններից բացի, «Հասկերի» էջերում տարբեր ժանրի բարձրարժեք ստեղծագործություններով (թվենք միայն մի քանիսը) ուսուցողական–դաստիարակչական չափազանց հետաքրքիր դասեր են ավանդել Ավետիք Իսահակյանը («Ամենապետքական բանը աշխարհում», «Արևի մոտ», «Երգի հրապույրը» հեքիաթ–զրույցները), Վրթանես Փափազյանը («Թղթի նավակ», «Քարափոսիկը», «Խաղ», «Ծիլն ու ապառաժը» պատմվածքները, «Փիրուզե» հեքիաթը…), Շիրվանզադեն («Տասիս պատմությունը», «Մեր թթենիները», «Պատերազմ», «Ավետի քիթը» և այլ պատմվածքներ, «Իմ կյանքից» հուշագրությունը), ինքը՝ ամսագրի խմբագիր–հրատարակիչ Ստեփան Լիսիցյանը (պատմվածքներ, ժողովրդական ավանդություններ, այդ թվում՝ «Աբու–Հասանի մաշիկները» զավեշտալի հեքիաթ–զրույցը, որ մտել է դասական մանկական ստեղծագործությունների շարքը) և ուրիշներ: «Հասկերում» են նաև իրենց «մանկական մկրտությունն» ստացել ապագա մեր նշանավոր այլ մանկական գրողներ՝ Հակոբ Աղաբաբը, Հայրապետ Հայրապետյանը՝ հատկապես ամենափոքրիկներին հասցեագրված իրենց պարզ ու անպաճույճ հրաշալի բանաստեղծություններով, հանրաճանաչ մանկավարժ–արձակագիր Սիմակը՝ իր հետաքրքրաշարժ և ուսանելի պատմվածքներով, բնագետ-գրող Ռուբեն Գաբրիելյանը՝ իր բնագիտական պատմվածքներով ու զրույցներով, Գևորգ Մեսյանը՝ իր արձակ (ավանդություն, առակ, հեքիաթ, պատմվածք) և չափածո բազմաթիվ ստեղծագործություններով… Այս թվարկումը կարելի է և շարու-

նակել: Բայց նշված անուններն արդեն խոսուն վկայագրեր են այն մասին, թե «Հասկերում» տեղ գտած նրանց ստեղծագործությունները որքան մեծ դեր են խաղացել հայոց սերունդների կրթության ու դաստիարակության, հայ մանկապատանեկան գրականության զարգացման գործում: Մենք նկատի ունենք հատկապես այն գրողներին (Դերենիկ Դեմիրճյան, Հակոբ Աղաբաբ, Հայրապետ Հայրապետյան), ովքեր հանդես եկան ոչ միայն «Հասկերում», այլև հետագայում շարունակեցին հրաշալի շատ ստեղծագործություններ «նվիրել» երեխաներին և որոնց «մանկական» դիմանկարներին (այդ թվում՝ Ավետիք Իսահակյանի), առանձին ակնարկներով մենք հանգամանորեն անդրադարձել ենք 20–րդ դարի մեր մանկապատանեկան գրականությանը նվիրված «Դասը վարում է գրողը» մատենաշարի պրակներում:

«Հասկերը» մեծ դեր է խաղացել նաև թարգմանական մանկական գրականության ոլորտում, իր էջերից առաջին անգամ հայ երեխաներին մատուցելով տարբեր ազգերի՝ ռուս և արտասահմանյան նշանավոր գրողների լավագույն մանկական ստեղծագործություններից՝ նաև դրանցով ավանդելու նպատակադրած ճանաչողական–դաստիարակչական «դասերը»: Այդպես՝ ամսագրի ընթերցողները սիրով «հյուրընկալել» են աշխարհահռչակ գրողներ Գրիմմ եղբայրներին, Հանս Անդերսենին, Ալեքսանդր Պուշկինին, Լև Տոլստոյին, Անտոն Չեխովին, Իվան Կռիլովին, Մարկ Տվենին, վրաց ականավոր գրող Ակակի Ծերեթելուն և այլոց:

Իհարկե, կարելի էր ավելի հանգամանալից անդրադարձ կատարել «Հասկերին» աշխատակցած գրողներին և նրա էջերում հրապարակված ստեղծագործություններին, հայ մանկապատանեկան գրականության զարգացման գործում ներդրած ավանդին, շեշտադրել այլ արժանիքներ, բայց ասվածն էլ բավական է վերստին հաստատագրելու, որ, իրոք, այդ ամսագիրն իր գործունեությամբ հսկայական դերակատարում ունեցավ ինչպես դասական, այնպես էլ նրա ավանդույթների հենքի վրա հետագա տարիներին որոշակի նվաճումներ արձանագրած հայ նորագույն մանկագրության վերելքի ճանապարհին: Իր փակումից (1917) չորս տարի անց՝ 1922–ին, արդեն խորհրդային իշխանության հաստատումից հետո, «Հասկերը» մի վերջին անգամ փորձեց նորից վերածնվել, բայց ընդամենը մեկ համարի կյանք ունեցավ…

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. «Աղբյուր», 1883, N 1, բ. II, էջ 1:
2. Նույն տեղում:
3. Նույն տեղում:
4. «Աղբյուր», 1884, N 3, բ. II, էջ 3:
5. «Աղբյուրի ակունք» 1908, պր.1, էջ 6:
6. «Աղբյուր», 1884, N 3, բ. II, էջ 3:
7. «Աղբյուրի ակունք»,1908, պր. 1, էջ 6:
8. «Աղբյուր»,1908, N 1, էջ 6:
9. «Հասկեր», 1905, N 1, էջ 5:

Ludwig Karapetian

EAST ARMENIAN CHILDREN'S PERIODICALS

Summary

The article is a brief historical and literary review of East Armenian children's periodicals. Two of them *Hasker* and *Aghbyur* have often been in the centre of bibliographical studies on Armenian children's literature and culture. We have tried to focus on the historical development of these magazines, their publishers and outstanding contributors, their evolution from birth to survival under different social and political circumstances.

ЕЛЕНА КАРАБЕГОВА

ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА «ВОЛШЕБНОЙ ДЕВОЧКИ» В ЕВРОПЕЙСКОЙ И ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКЕ XX ВЕКА

(«Пеппи-Длинный Чулок» А. Линдгрен, «Момо» М. Энде и «Ева Луна» И. Альенде)

Эволюция литературной сказки в XX-XXI веках обусловлена, как известно, следующими факторами: происходит углубление и переосмысление связи с фольклорной сказкой; выявляется зависимость поэтики литературной сказки от данного этапа литературного процесса (в особенности – от фэнтези); специфика внутренней связи этого жанра с остальным творчеством ее автора и в первую очередь – с особенностями его творческого метода. Художественная система трех произведений – «Пеппи Длинный Чулок» А. Линдгрен, «Момо» М. Энде и «Ева Луна» И. Альенде – организуется вокруг образа сказочной девочки, и анализ черт сходства и различия между Пеппи, Момо и Евой Луной в контексте эволюции литературной сказки в целом представляет, на наш взгляд, определенный научный интерес.

Если воспользоваться терминологией и научными идеями исследования Фридель Ленц «Образный язык народных сказок» (Ленц 2000), то можно примерно определить место «девочки» в фольклорной образной системе и, в частности, в системе волшебной сказки. «Дух человека, его вечная энтелехия, его «я» появляются в мужском образе, и все подчиненные ему силы представляются как мужские. Душа открывается в образном языке всех народов как женское существо, и все душевные качества появляются в женских образах» (Ленц 2000: 13). И далее – «Девочка, девушка,

женщина и старуха – ступени развития души... Если душа-дочь – становится самоотверженной, любящей, одухотворенной душой, то душевно-женственное становится Вечно-Женственным» (Ленц 2000: 324-326). Забегая несколько вперед, отметим, что именно душевная и духовная сторона всех этих трех образов и будет представлять наибольший интерес и фактически составляет архетип девочки в волшебной сказке. Она не вступает в брак, не связана с мотивом «героического сватовства» героя-протагониста, но является носительницей добра и сострадания, и именно поэтому она может творить сказочные чудеса. И Пеппи, и Момо, и Ева, как мы увидим, обладают доброй и чистой душой, и в то же время все трое оказываются прекрасными психологами и способны не только распознать истинную сущность всех тех, кто встречается им на пути – будь то люди, животные или волшебные существа,– но и оказать не только действенную, но и психологическую помощь тем, кто этого заслуживает – попавшим в беду добрым героям. Но такая модификация образа волшебной девочки могла появиться только во второй половине XX века, после кризисов и потрясений, когда во всем мире особенно остро стала ощущаться потребность в «сказкотерапии».

У истоков такой модификации жанра литературной сказки, в центре художественной структуры которой находится образ девочки, стоит «Алиса в Стране чудес» Льюиса Кэррола. Девочка в народной и литературной сказке, как известно, выступает в двух ипостасях – добрая и злая, причем добрая получает за свою доброту и усердие награду – ей открывается путь в волшебный мир и приходят на помощь волшебные помощники. Злая же получает вполне заслуженное ею наказание. До появления сказки Кэррола наиболее интересные, на наш взгляд, сказочные девочки – это юная Золушка из сказки Ш. Перро, Герда из сказки «Снежная королева» и Русалочка из одноименной сказки Г. Х. Андерсена. «Алиса» Кэррола становится той вехой в истории развития литературной сказки, которая обозначает переход к более сложной тематике и проблематике сказки, в нее включаются научные проблемы и символы, углубляется ее содержание. Но Алиса при этом остается вполне нормальным и воспитанным ребенком, хорошо помнящим, как ей надо себя вести, соблюдая правила приличия, и в то же время и автор, и девочка весело смеются и над правилами, и над неразумными и «закомплексованными» существами из Страны чудес и Зазеркалья. Основ-

ную коллизию сказки составляют полный чудес сказочный мир и здравый смысл и любознательность девочки, познающей открывающуюся ей жизнь в ее волшебном обличьи. И Алиса еще достаточно далека по своей художественной природе и роли в сказочном повествовании как от наших трех героинь, так и от фольклорной девочки.

В литературной сказке XX века образ волшебной девочки претерпевает значительные изменения. Интересно отметить, что самой близкой по времени создания волшебной девочкой и фактически пародией на Алису становится Мальвина из сказки А.Толстого «Буратино или Золотой ключик».

Поэтика сказки «Пеппи Длинный Чулок» А. Линдгрен многими нитями связана с богатой традицией скандинавской литературной сказки, но в то же время находится в состоянии полемики с некоторыми ее крупными произведениями. Пеппи – в какой-то степени антитеза Нильсу из сказки С. Лагерлеф «Чудесное путешествие Нильса с дикими гусями». Нильс наказан за свое озорство и на протяжении всего повествования искупает свою вину перед обиженным им гномом. Озорство Пеппи составляет, как мы увидим, суть ее характера, оно жизнеутверждающее и веселое. Пеппи – образ того же ряда и, отметим, снискавший такую же популярность, как и знаменитый Карлсон, который живет на крыше, вышедший из-под пера той же писательницы.

Для скандинавской сказки характерно, в первую очередь, острое ощущение связи с природой Скандинавии, с ее добрыми и злыми силами. Г. Х. Андерсен, опираясь на широкую фольклорную традицию и на эстетические принципы немецких романтиков, видевших в сказке «канон поэзии» и способ претворения высокого поэтического начала в обыденную жизнь, – открывает «закон сказки» – любая вещь может быть очеловечена, опоэтизирована и включена в сказочный «универсум», который, однако, сохраняет свою связь с человеческим социумом. Недаром про Андерсена говорили, что он может в любой сточной канаве найти прекрасный жемчуг. Интерес к творчеству Андерсена не ослабевает и в наше время, постоянно выходят новые исследования, уже не говоря о переиздании его сказок (Андерсен 2008). Сказочное творчество Андерсена и всего несколько сказок, написанных Сельмой Лагерлеф (но в их числе – знаменитое «Путешествие Нильса с дикими гусями»!), составляют вершину богатой традиции скандинавской литературной сказки, а в XX веке ее продолжили

Туве Янсон и Астрид Линдгрен, которую называли «Андерсен наших дней» (Брауде 1974: 153).

Уже первая опубликованная Линдрген, скромной конторской служащей, книга – литературная сказка «Пеппи Длинный Чулок» – получила в 1945 году литературную премию, за ней последовали «Пеппи Длинный Чулок на борту корабля» и «Пеппи Длинный Чулок в Южном море». Само имя – Пеппилотта, Пеппи – тоже придумано автором, точнее ее дочкой, которая, лежа в постели больная попросила свою маму Астрид рассказать ей сказку о девочке «Пеппи Длинный чулок».

Сказка о Пеппи задала тональность всему остальному творчеству Линдгрен, предназначенному детям (но с какой охотой читают их взрослые!), его главными героями стали тоже дети. Переведенные на многие иностранные языки сказки Линдгрен вошли в золотой фонд мировой детской литературы. Как отмечает Л. Ю. Брауде, ее книги «учат правдивости, доброте, честности, гуманности. Учат не только детей, но и взрослых. Им они подсказывают вдумчивое, серьезное отношение к ребенку, уважение к нему, умение видеть в нем хотя и маленького еще, но человека» (Брауде 1974: 153). Следует отметить, что в Советском Союзе выход в свет этой сказки, а затем и других ее сказок («Карлсон, который живет на крыше», «Мио, мой Мио», «Рони, дочь разбойника») в блестящем переводе Лилианны Лунгиной и с ее же предисловиями были настоящим прорывом в контексте советской литературы для детей и открытием нового образа ребенка и нового сказочного мира (Лунгина 2010).

Пеппи это не только первый образ «волшебного ребенка» в творчестве А. Линдгрен, но и своего рода модель, мифологема, по которой будут строиться и образы детей в других ее сказках. В «Пеппи» фактически повторяется одна и та же ситуация. Пеппи как бы олицетворяет мечту ребенка о том, чтобы, с одной стороны, освободиться от зависимости от взрослых, от их поучений, запретов, советов и т.д., а с другой – создать свой собственный мир, в котором он мог бы быть счастливым и свободным, и где исполнялись бы его любые желания. И как бы «за кадром» остаются те последствия, которые могло бы повлечь за собой такое поведение ребенка в реальном мире.

Пеппи – дочь капитана корабля «Попрыгунья» – в один прекрасный день сходит на берег, держа в руке чемодан с золотыми монетами и неся на плече обезьянку по

имени господин Нильсон. Она отправляется на купленную ее отцом виллу «Курица», в первый же день покупает себе лошадь и держит ее в доме, а поскольку Пеппи обладает огромной физической силой, она, когда лошадь ей начинает мешать, легко поднимает ее и относит на руках в сад. Огромная физическая сила Пеппи, ее отвага, щедрое и доброе сердце делают ее носительницей идеи Добра. Она не только не позволяет полицейским отправить себя в детский приют, но и выкидывает их из сада, она сражается с хулиганами, а на острове Веселия – и с пиратами; в зверинце и цирке она побеждает змею и тигра, а в море она хватает акулу за хвост, крутит ее над головой и забрасывает далеко в море. Пеппи способна на самопожертвование и настоящий подвиг – она спасает детей из горящего дома.

Пеппи сразу же подружилась с соседскими детьми – Томми и Анникой, а затем и со всеми детьми в городе. Пеппи устраивает для детей городка постоянный праздник – дарит им леденцы, игрушки и золотые монеты. С появлением Пеппи жизнь в городке, которая до этого текла тихо и однообразно, преображается. Пеппи принципиально отказывается подчиняться предписанным детям правилам поведения – она перебивает взрослых, вмешивается в их разговоры, лазает по деревьям и крышам, в театре во время спектакля она разговаривает с артистами на сцене, скачет на лошади по улицам. Она все делает наоборот и даже спит ночью, положив ноги на подушку.

Внешний вид Пеппи тоже необычен – у нее ясные синие глаза, торчащие вверх рыжие косички и веснушки. Когда она выходит из дому, то надевает большую шляпу и обувает огромные туфли на каблуках. У нее на ногах чулки разного цвета – черный и коричневый. Здесь можно уловить некоторое сходство с экранным образом Чарли Чаплина, с трагикомической фигурой нелепо одетого маленького человека, наделенного большим сердцем, добротой, но обреченного на одиночество и несчастья.

В книге Линдгрен явственно представлена та реальность, в которой живут сверстники Пеппи – строго дидактическая система воспитания, предписываемые детям жесткие правила поведения в школе и дома и т.д. Апофеозом этой системы выступает «благотворительница» фрекен Розенблюм, которую боятся и дети, и взрослые, и все «благодеяния» которой выглядят скорее как наказание. (В сказке о Малыше и Карлсоне появится фрекен Бок – домоправительница, которую Малыш назовет «до-

момучительница»). Пеппи в пику этой наводящей на всех страх и уныние даме тут же одаривает леденцами всех тех детей, которым «должно быть стыдно» и которые не заслужили поощрения от фрекен Розенблюм.

Пеппи не желает ни ходить в школу, ни становиться взрослой. Да и одинаково трудно было бы представить себе выросшую Пеппи, которая либо сохраняет свои детские привычки и озорство (это бы выглядело уже только нелепо и некрасиво), либо оставляет их в далеком прошлом (но тогда это была бы уже не Пеппи).

Главные особенности образа Пеппи, помимо ее силы и озорства, — это воспоминания об огромном мире, который она успела увидеть, плавая на корабле с отцом, а также ее фантазия и способность на каждом шагу создавать для себя и своих друзей полный чудес мир. Пеппи все время фантазирует или просто врет, но все эти фантазии и виртуозная ложь вместе с ее силой служат только одной цели – создавать для детей и взрослых самые разные чудеса и таким образом сделать их жизнь счастливее и ярче. В ответ на обвинение во вранье она отвечает: «Ага, сплошное вранье, — согласилась Пеппи, становясь все более грустной. – Но иногда я начинаю забывать, что было и чего не было. Да и как ты можешь требовать, чтобы маленькая девочка, у которой мама – ангел на небе, а папа – негритянский король на острове и в океане, всегда говорила только правду. И к тому же, – добавила она, и вся ее веснушчатая мордочка засияла, – во всем Бельгийском Конго не найдется человека, который сказал бы хоть одно правдивое слово. Целые дни напролет там все врут. Врут с семи утра и до захода солнца. Так что если я вам когда-нибудь случайно совру, вы не должны на меня сердиться. Я ведь очень долго жила в этом самом Бельгийском Конго. А подружиться мы все-таки можем! Верно?» (Линдгрен 1987: 205).

Апофеозом добрых дел Пеппи становится ее путешествие на «Попрыгунье» на остров Веселию, где веселяне избрали королем ее отца и он теперь Эфроим Первый – Длинный Чулок, и куда она берет с собой Томми и Аннику. Она становится негритянской принцессой, защищает вместе с детьми-веселятами остров от пиратов, которые хотят захватить жемчуг, собранный детьми, чтобы им играть, а затем возвращается домой в Швецию. И хотя из-за штормов «Попрыгунья» приплывает в порт только в январе, Пеппи устраивает для детей чудесный рождественский праздник.

Пеппи умеет преобразовывать время и творить чудеса, но главная причина этого – не только и не столько ее сила, а ее золотое сердце, и это понимают те из взрослых, которые смогли за озорными выходками Пеппи разглядеть ее истинную натуру.

В образе Пеппи сочетаются сказочные черты с чертами мифологического героя-трикстера, который творит и добро и зло, но нередко выступает в роли защитника богов, оберегая их от злых сил, а также в роли культурного героя, преобразующего мир и обучающего людей ремеслам и искусству. Пеппи одновременно и озорной тролль, и маленькая добрая фея. И такими же сложными и интересными будут, как мы уже отмечали, образы и других сказочных героев Астрид Линдгрен.

Сказки Михаэля Энде восходят к традиции немецкой литературной сказки эпохи романтизма. В творчестве Э. Т. А. Гофмана и К. Брентано появляются крупные по объему и насыщенные философскими и эстетическими идеями сказки. «Момо» (1976), получившая Германский приз за лучшую книгу для детей, по своей структуре, как и другие сказки Михаэля Энде, приближается к сказочному роману. В подобных произведениях этого известного германского сказочника волшебный мир подвергается страшной опасности, причем она исходит из реального мира, в котором живут люди, так же находящиеся в беде. И спасти волшебный мир, а затем и какую-то область мира реального в сказках Энде может только «человеческий ребенок».

Момо, как и Пеппи, живет одна, она девочка-подкидыш, которая, однако, не может жить в приюте для сирот. Жилищем ей служит давно заброшенный античный амфитеатр. Место действия – страна, которая не обозначена конкретно, но во многом напоминает Италию. Момо способна совершать чудеса благодаря своему доброму сердцу и чуткости к человеческим несчастьям. Если в городе кто-нибудь начинал тосковать или злиться, то друзья советовали ему навестить Момо и рассказать ей о своих бедах. И поступив так, человек опять становился спокойным и обретал силы жить дальше. В отличие от других героев Энде Момо не переживает внутреннего кризиса, ее образ более статичен и ясен.

Проблема времени представляет одну из центральных в сказке. Представители злых сил – «серые господа» обманом заставляют жителей небольшого южного города экономить время и отдавать его им на хранение, а на самом деле просто похищают

у них время и саму жизнь. И тогда великий Хора («Час»), Повелитель времени, решается, наконец, на рискованный шаг и призывает на помощь «человеческого ребенка», девочку Момо. И волшебная девочка Момо, не имея никакого другого оружия, кроме волшебного цветка в руке, и в одиночку (ей помогает только чудесная черепаха) вступает в борьбу с целой армией «серых господ», которые уже почти добились того, чтобы время прекратило свой ход и замерло навеки, но Момо побеждает их и возвращает людям время.

Роман-сказка И. Альенде «Ева Луна» (1987), как и ее другие книги о той же героине («Сказки Евы Луны»), продолжает традицию латиноамериканской фольклорной сказки и – в более широком плане – литературы «магического реализма». Магический реализм, как известно, одно из самых сложных и не поддающихся однозначному определению явлений в мировой и прежде всего латиноамериканской литературе второй половины XX века. Латиноамериканская культура синтетична по своей природе, индейские сказания и мифы сочетаются с европейским фольклором и литературой, привезенными когда-то переселенцами из Старого света. Сельва, поглотившая древние индейские города, плотным кольцом окружает города современные, ее дыхание ощущается повсюду. «Взыскующий» интеллект и мифотворческое художественное сознание в каждом из национальных вариантов латиноамериканской литературы послужили основой для создания особой поэтики и в первую очередь – в жанровых границах романа-мифа и романа-сказки, черты которого и отражаются в произведении Исабель Альенде о сказочной девочке по имени Ева Луна. Поэтика романа-сказки, на наш взгляд, ближе всего к поэтике произведений Г. Маркеса, в которых женские образы так же занимают важное место. И сопоставительный анализ романов Г. Маркеса и И. Альенде может стать, на наш взгляд, темой отдельного исследования.

Для дискурса и поэтики магического реализма, находящегося в постоянном процессе становления, характерно совмещение несовместимого, парадоксальность, фантастика и бытописательство, альтернативная действительность, которая, однако, является достаточно адекватным отражением настоящей жизни. Особо следует отметить такое явление латиноамериканской культуры как радиопьесы, состоящие из

многих частей и удовлетворяющие потребность жителей всех стран Латинской Америки в мифологизированном повествовании или просто в сказке.

Художественная система романа достаточно сложна, она включает элементы поэтики прозы магического реализма, романа-пикарески (плутовского) и литературной сказки. Фантастика и реальность выступают также в виде двух временных пластов: «вечного» мифологического времени, которое как бы омывает более «локальное» бытовое и историческое время. Мифологическое время имеет свою символику – это прежде всего символы воды – океан, реки, влажная атмосфера сельвы, наводнения и ливни, которые так часто упоминаются в романе. Из воды огромной реки выползает на доски причала младенец, которого подберут миссионеры, это девочка, которая вырастет в католическом монастыре, а потом станет матерью Евы. По реке несется катер с освобожденными из тюрьмы повстанцами, струится вода в фонтане во внутреннем дворике-патио в доме турка Риада Халаби, приютившего Еву. Само имя Ева Луна также указывает на воду – ведь у самых разных народов луна – повелительница воды, приливов и отливов. Другая стихия, показанная в романе, – это стихия карнавала, воплощающего мифологизированное бытие. И даже восстание городских низов, студентов и сексуальных меньшинств может вылиться в бурный карнавал с танцами и песнями, который, однако будет быстро подавлен правительственными войсками. Эротические мотивы, которых тоже немало в романе, также восходят к народным представлениям о великих основах бытия, о Добре и Зле.

В романе-пикареске, возникшем в XVII веке в испанской литературе, герой пикаро, плут, как правило подкидыш или изгнанный в детстве родителями, он вынужден скитаться по стране и служить разным хозяевам. Так возникает «ситуация служения», когда герою-слуге открывается «изнанка» жизни, неблаговидные поступки и истинные нравы его хозяев, которые только кажутся благородными и порядочными людьми. Пикаро, чтобы как-то выжить в жестоком мире, также совершает многочисленные проступки (но, как правило, на настоящее преступление он не идет). При этом он не раскаивается и не осуждает самого себя – ведь таким его делает жизнь. Роман-пикареска это в большинстве случаев автобиография героя, которую он пишет уже став зрелым, опытным человеком, который под конец жизни обретает какое-то

материальное благосостояние и «тихую гавань». В романе-пикареске повествование ведется в двух ракурсах – как увиденное глазами наивного ребенка и глазами уже искушенного в житейских обстоятельствах, наученного горьким жизненным опытом человека.

В романе Исабель Альенде центральным персонажем является Ева Луна, будущая писательница и автор сценариев к телесериалам, которая с высоты своих зрелых лет описывает свои детские и юношеские годы. Другим же героем романа становится немецкий мальчик Рольф Карле, который в послевоенное время вынужден покинуть Германию, пересечь океан и приехать к своему дяде Руперту и тете Бургель (тоже мифологизированные имена – Рупрехт и Брунгильдла) в немецкую колонию, в которой время тоже как будто остановилось. Действие романа движется по двум линиям – жизнь Евы и жизнь Рольфа, которые ближе к концу повествования должны пересечься.

Ева Луна, как Пеппи и Момо, рано остается одна. Ее родителями были индеец с янтарными глазами, в кровь которого проник яд укусившей его змеи, и таинственная женщина с рыжими волосами (в Латинской Америке – это редкое явление, воспринимающееся как особая «отмеченность»), которая пыталась ему помочь. Индеец, даже долгие годы проработав садовником в городе, сохранил связь с сельвой и своим племенем, в которое он вернется, когда вылечится от яда змеи. Мать Евы, которую, как мы помним, младенцем чудом спасли миссионеры и вырастили монахини католического монастыря, становится служанкой в доме профессора, который медленно теряет рассудок. Она умирает, проколов себе гортань куриной костью, но после смерти она не раз приходит к дочери, чтобы помочь ей в трудную минуту. Призраки и души умерших, отметим, нередко появляются в произведениях магического реализма.

Профессор изобрел универсальное средство, которое навсегда сохраняет покойников в том же виде, который был у них в жизни. Время остановилось в доме профессора, как и во всей стране. Но эти же покойники могут оказаться нужны партиям, ведущим острую политическую, а нередко и вооруженную борьбу за власть в стране. Реальность проникает в повествование в виде беглых штрихов, которые, однако, достаточно точно обрисовывают внешнюю жизнь, – в форме упоминаний об арестах, пытках и расстре-

лах, о первом диктаторе, Отце-Благодетеле нации и его преемниках-диктаторах, которые, сменяя друг друга на его месте, не приносят никакого облегчения своему народу и не двигают время вперед. Но в горах скрываются и ведут борьбу с правительственными войсками повстанцы, отважные, как герои индейских преданий или как конкистадоры. Но все знают, что если они придут к власти, то с легкостью превратятся в такого же диктатора и его окружение. Открытые в стране огромные запасы нефти и начавшийся экономический бум только усугубляет ситуацию.

Девочка получает в наследство от рано умерших родителей дар рассказывания сказок, смелость и стойкость в любых испытаниях и стремление совершать добрые поступки. Реальный мир и нелегкая жизнь в безымянной латиноамериканской стране состыкуется с разнообразными «чудесами» в которых участвует Ева Луна.

Ева слышит от своей матери множество прекрасных сказок, а потом начинает сочинять их сама и рассказывать другим слугам в домах, где она становится служанкой, а научившись читать и писать, записывает свои сказки. Стихия сказки противостоит унижению и насилию, которого так много в стране и в каждой семье. Мальчик Уберто Наранхо, живет на улице, кормится мелким воровством и обманом туристов, но хочет стать «мачо» – настоящим мужчиной, отстаивающим свою свободу и честь в постоянной борьбе, в которой неизбежно насилие – виоленсия. Философия мачизма и виоленсии отражает исторически сложившуюся ситуацию во многих латиноамериканских странах, эти этические принципы пронизывают все слои общества – от мальчишки-беспризорника Уберто Наранхо до диктатора, который единственный обладает полноценной свободой и возможностью самоутверждения, которое, однако, осуществляется исключительно путем насилия. Уберто вырастает и становится вождем повстанцев, теперь его называют команданте Рохелио. Он искренне любит Еву, много раз приходит ей на помощь, но не принимает ни ее таланта сказочницы, ни ее внутренней свободы. Философия мачизма должна воплощаться, по мнению Уберто, и в его семье, где женщина обязана быть в полном подчинении у мужа-мачо. И Ева уходит от Уберто к Рольфу Карле, который в детстве наблюдал как бы немецкий вариант «мачизма», когда его отец, школьный учитель, ненавидимый всеми садист и мерзавец, издевался над матерью. Во время войны наклонности отца превращают его

в образцового гестаповца, после войны он попадает в американский плен, но остается все тем же воплощением тупой жестокости, и, когда он возвращается из плена и опять учит детей, то его на экскурсии в лесу убивают его же ученики. А Рольф, потрясенный случившимся, уезжает к дяде в Америку. Рольф Карле – талантливый фото – и кинорепортер, он ездит по горячим точкам в разных странах, и его репортажи, как и сказки и телесериал Евы, утверждают добро и правду. В стране, находящейся накануне выборов и то, и другое обретает реальную силу, люди получают возможность узнать правду, и даже жестокий генерал Толомео Родригес вынужден отступить перед красотой и талантом Евы, хотя и знает о ее помощи повстанцам.

В финале все действующие лица собираются в сельве, чтобы провести операцию побега заключенных повстанцев из ужасной тюрьмы на острове посередине реки. Им на помощь приходит индейское племя, вождь которого очень похож на отца Евы, но по индейскому обычаю она не имеет права узнать его имя. И здесь сказочное волшебство обретает реальное воплощение и происходит чудо спасения людей. Ева изготовливает «универсальный материал», который передают заключенным, и детектор металлов не срабатывает, поскольку смесь не содержит металлов. Заключенные изготавливают из нее муляжи гранат, застают охранников врасплох и с помощью проникших в тюрьму переодетых в военную форму команданте Рохелио и его людей выходят на свободу. Время начинает двигаться дальше.

Ева рассказывает Рольфу сказку о женщине, которая смогла вернуть человеку, пришедшему с войны, его прошлое. «Женщина вздохнула, закрыла глаза и вдруг ощутила, что ее душа опустела и очистилась, став похожей на незапятнанную душу новорожденногог младенца; она поняла, что, стремясь утешить своего собеседника, отдала ему собственную память и у нее не осталось ничего своего, теперь она сама принадлежала ему. Их прошлое, две прожитые жизни, перемешалось и сплелось в одно целое. Она вычерпала свою собственную сказку до самого дна, и у нее не осталось слов, правда и говорить ей уже не хотелось: ее мысли, душа и тело погрузились в величайшее блаженство, она растворилась в воссозданном ею самой человеке, став частью его жизни и придуманной ею самой сказки...» (Альенде 2009: 440-441).

Подводя итоги, отметим, что образ главной героини сказки – волшебной девочки – оказывается очень продуктивным как в контексте сказочного дискурса в целом, так и в связи с национальной традицией литературной сказки. Вокруг этого центрального образа волшебной девочки структура повествования начинает разрастаться и преобразуется уже в романную структуру, в которой важную роль играют разнообразные элементы волшебной сказки.

ЛИТЕРАТУРА

1. **Альенде И.** (2009). *Ева Луна*. С.-Пб: Азбука-Классика.
2. **Андерсен Х. К.** (2008). *«По небесной радуге за пределы мира». К 200-летнему юбилею Х.К. Андерсена. Сборник статей.* М.: Наука.
3. **Брауде Л. Ю.** (1974). *Сказочники Скандинавии.* Л.: Наука.
4. **Ленц, Фридель** (2000). *Образный язык народных сказок.* М.: Evidentis.
5. **Линдгрен А.** (1987). Пеппи Длинный Чулок. В кн. А. Линдрген. *Карлсон, Пеппи и другие.* М.: Правда.
6. **Лунгина Л. З.** (2010). *Подстрочник.* М.: Астрель.

Yelena Karabegova

THE EVOLUTION OF 'THE MAGIC GIRL' IN EUROPEAN AND LATIN AMERIACAN FAIRY TALES OF THE XX CENTURY

Summary

The paper is a comparative reading of three major children's stories, Astrid Lindgren's *Pippi Longstocking,* Michael Ende's *Momo, and* Isabel Allende's *Eva Luna.* The entire artistic system and the unique poetics of these works are structured around the personage of the *magic girl.* The link of the three literary fairy tales with the European folk tale, the obvious commonalities and diversities of the girl characters, often dependent on the setting of the story, make an interesting topic, which, to our mind, should be of importance for literary studies, of children's fiction in particular.

ЕЛЕНА ПОСАШКОВА

СРАВНИТЕЛНЫЙ АНАЛИЗ СКАЗОК «МОРОЗ ИВАНОВИЧ» И «МОРОЗКО»

Для того, чтобы осуществлять квалифицированную читательскую деятельность, необходимо обладать умением вести сопоставительный анализ текстов, выявляя общие черты художественных произведений и их индивидуальные особенности. Как методически грамотно провести сравнительный анализ хрестоматийных текстов в начальной школе?

Такую работу целесообразнее вести на материале классических произведений, которые хорошо знакомы и интересны учащимся, вошли в золотой фонд литературы для детей. Они дают богатейший материал для анализа, способствуют формированию эстетических и нравственных представлений учащихся, развивает их интерес к чтению, литературный кругозор, культуру аналитической работы с художественным текстом. Можно порекомендовать в первую очередь обратиться к сопоставительному анализу русских литературных сказок, выявляя фольклорные традиции, которые использовали писатели-классики в своих произведениях.

Работа со сказками В.Ф. Одоевского, которого В.Г. Белинский в своих статьях назвал «детским праздником», дает читателю возможность углубить представления о народных корнях литературной сказки: о фольклорных сюжетных мотивах; о традиционных образах-персонажах; о народных средствах поэтической речи. Обращение к фольклорным истокам позволяет яснее увидеть и специфику литературной сказки.

Так, в сказке Одоевского «Мороз Иванович» в отличие от народной сказки «Морозко»:

- сильнее выражена изобразительность
- образы-персонажи представляют собой неповторимые индивидуальные характеры
- ярко выражена авторская позиция
- в сравнительно-сопоставительном анализе наиболее очевидным предстает такая специфическая черта сказок русского писателя-просветителя как познавательная направленность.

Рассмотрим подробнее, как можно организовать такую работу на уроках в начальной школе при изучении сказки В. Ф. Одоевского «Мороз Иванович».

Задачи урока:

- Раскрыть особенности литературной сказки В. Ф. Одоевского в сопоставлении с народной сказкой «Морозко».
- Развивать читательское умение сравнивать произведения, близкие по жанру, теме.
- Совершенствовать умение выборочно читать и выборочно пересказывать текст для доказательства своих мыслей.

Ход работы

Обязательным условием при организации такого вида анализа является наличие на уроке текстов обоих произведений, знание их детьми.

В начале урока дети делятся впечатлениями о народной сказке. После этого учитель может провести викторину по русским народным сказкам с целью актуализировать представления учащихся о разновидностях народной сказки.

Педагог зачитывает фрагменты известных сказок или описания их героев, а учащиеся должны вспомнить название сказки. Учитель записывает названия сказок на доске или прикрепляет к ней заранее подготовленные аншлаги с названиями сказок в три столбика. После викторины учитель спрашивает: **Почему названия сказок размещены в три колонки?** Учащиеся должны вспомнить три основных вида народных сказок. После этого учитель вывешивает на доску аншлаги с названиями видов народной сказки. План доски может быть следующим.

Сказки о животных	**Волшебные сказки**	**Бытовые сказки**
«Лиса и тетерев» «Теремок»	«Сивка-бурка» «Иван-царевич и серый волк» «Хаврошечка»	«Как мужик гусей делил» «Каша из топора»

Далее педагог задает вопрос, обобщающий представления учащихся о признаках народной волшебной сказки: **Какие приметы волшебной сказки вы знаете?** Дети называют следующие признаки (при необходимости учитель подсказывает им):

- *волшебные герои* (баба Яга, Кощей Бессмертный, Змей Горыныч, Серый волк, Сивка-бурка и др.)
- *волшебное место действия* («В тридевятом царстве..», вподводном царстве, в дремучем лесу и т. д.)
- *волшебные превращения* (Василиса Прекрасная может обернуться голубкой или бросить через плечо полотенце, и потечет река; Иван-царевич может быть оживлен живой и мертвой водой и т. д.)
- *волшебные предметы* (скатерть-самобранка, ковер-самолет, избушка на курьих ножках, ступа и др.).

После этого обсуждается сказка «Морозко» по следующим вопросам.

К какому виду народных сказок можно отнести сказку «Морозко»? Учащиеся называют признаки волшебной сказки в этом произведении: волшебные персонажи – Морозко, разговаривающая собака; волшебные превращения девушек; противопоставление двух героинь, главная героиня – сирота.

Как заканчивается сказка «Морозко»? Падчерица вознаграждается богатством, что характерно для народной сказки, старухина дочь погибает.

Почему так трагически заканчивается народная сказка? Народ жестоко осуждает зависть, злобу и угнетение слабого и беззащитного, какой была падчерица.

Перед чтением сказки «Мороз Иванович» учитель дает задание: «Послушайте, как называется сказка Владимира Федоровича Одоевского, и подумайте, о чем она может быть» (прием антиципации). Предварительное обсуждение этого вопроса.

Далее следует комбинированное чтение сказки учителем и хорошо читающими детьми. После чтения – проверка первичного восприятия.

Постановка учебной задачи: **Писатель Одоевский пересказал народную сказку или сочинил авторскую сказку?**

Вторичное перечитывание текста с целью найти признаки народной волшебной сказки. Дети читают «про себя» и подчеркивают карандашом следующие признаки:

чудесные предметы: пирожок и яблочки. При проверке нужно вспомнить, из какой народной сказки «перекочевали» эти предметы («Гуси-лебеди»)

сказочный персонаж: Мороз Иванович, говорящий петух

волшебное место действия: дом Мороза Ивановича.

Каждый указанный признак подтверждается выборочным чтением вслух с устными доказательствами.

После этого учитель предлагает учащимся ответить на сложный аналитический вопрос: **Что общего между двумя волшебными сказками: «Морозко» и «Мороз Иванович»?** В ходе его обсуждения ведется работа на доске. После коллективного обсуждения учащиеся приходят к выводу, что в сказках много общего, а на доске появляется следующая запись:

волшебный персонаж – *Морозко и Мороз Иванович*

героини – *резко противопоставляются по характеру*

финал – *одна из героинь наказывается, а другая вознаграждается*.

В продолжение аналитической работы учитель предлагает вопрос: **Чем различаются эти сказки?** Работа с таблицей. Над первыми 2-3 пунктами идет коллективная работа, над следующими – самостоятельная работа или работа в парах (в зависимости от уровня подготовленности класса). Каждый ответ подтверждается кратким пересказом или выборочным перечитыванием текста обеих сказок, поэтому на партах обязательно должны быть их тексты. Таблица в результате обсуждения может выглядеть следующим образом.

«Морозко»	«Мороз Иванович»
1. Падчерица и родная дочь	1. Рукодельница и Ленивица. У них нет матери (мачехи), а есть нянюшка Прасковья
2. Падчерицу отправляет в лес мачеха, чтобы погубить ее.	2. Рукодельницу отправляет на поиски упавшего ведра няня, потому что Рукодельница потеряла его сам.
3. На пути героиням не встретились препятствия, они сразу оказались в лесу.	3. Героини по пути к дому Мороза Ивановича встречают печку и яблоню и проявляют свои качества: трудолюбие и леность.
4. В лесу падчерица ведет себя скромно, приветливо.	4. В доме Мороза Ивановича Рукодельница проявляет трудолюбие, доброту и любознательность.
5. Родная дочь ведет себя грубо, невежливо.	5. Ленивица в доме Мороза Ивановича проявляет леность, неаккуратность, капризность и глупость.
6. Морозко награждает падчерицу и жестоко наказывает родную дочь: она умирает.	6. Сказка заканчивается награждением Рукодельницы и Ленивицы, но у Ленивицы подарки растаяли. Таким образом она наказана.

В результате анализа сказки учащиеся приходят к выводу: писатель Одоевский использовал элементы разных народных сказок, но все же придумал свою, авторскую сказку. Она отличается от народной сказки следующими особенностями:

Сюжетом (писатель включил сюжетные мотивы из другой сказки, а также подробно описал пребывание девочек в доме Мороза Ивановича).

Местом действия (в сказке Одоевского подробно изображен сказочный дом Мороза Ивановича).

Характерами героинь. Их характеры более подробно раскрыты благодаря поступкам, речи, взаимоотношениям с Морозом Ивановичем.

Волшебным персонажем; Мороз Иванович в отличие от мифического Морозко похож на строгого и справедливого учителя.

Концовкой, гуманной и нравоучительной.

А чем еще сказка Одоевского отличается от народной? Для того чтобы ответить на этот вопрос, учитель может предложить детям игровое задание: ответить на вопросы викторины «Проверь свою внимательность!» Педагог или заранее подготовленный ученик задает вопросы по содержанию сказки, а учащиеся должны дать ответ, а затем подтвердить его словами из текста.

Вопросы викторины

«Зачем Мороз Иванович держит под снежной периной зеленую травку?»

«Почему вода в колодце и летом студеная?»

«Что будет, если печку истопить, а трубу вовремя не закрыть?»

«Как Мороз Иванович напоминает о бедных людях?»

После работы с викториной учащиеся приходят ко второму выводу: сказка Одоевского в отличие от народной еще и познавательная.

На этапе обобщения учитель может рассказать детям об истории создания сказки, в частности: В. Ф. Одоевский писал свою сказку в начале XIX века для дворянских детей, поэтому он ввел в нее познавательные сведения (хорошо известные крестьянскому слушателю, но мало знакомые дворянским отпрыскам, далеким от народного быта), смягчил концовку, сделал сказку нравоучительной (учитель может напомнить эпиграф и концовку сказки).

Статья перепечатывается с сайта http: // www. Lit-studia. ru с разрешения автора

Yelena Posashkova

COMPARATIVE ANALYSIS OF THE FAIRY TALES 'MOROZ IVANOVICH' AND 'MOROZKO'

Summary

A comparative analysis of fairy tales may contribute greatly to a better understanding of the tale text. Analogous intertextual reading of tales reveals the essential distinctive features of the folk tale and the literary fairy tale. In the article two tales are compared: the Russian folk tale 'Morozko' and Vladimir Odoevsky's 'Moroz Ivanovich'. Affinities and diversities are disclosed on the level of character, setting and text structure.

ԱՐՄԵՆ ՍԱՐԳՍՅԱՆ

ՊԱՐՈՒՅՐ ՍԵՎԱԿԸ ՄԱՆԿԱԳԻՐ

Մարդիկ ուրիշ բան չեն, քան թե մանուկ՝
Մանուկ – հասակ առած,
Մանուկ – տարեց դառած,
Եվ, վերջապես, նաև մանուկ – ծերուկ:
Պարույր Սևակ

Ասում են՝ պապն ու թոռն իրար շատ են սիրում, որովհետև կես խոսքից հասկանում են միմյանց:

Պատճառը թերևս նաև այն է, որ սթափ ու ձիգ տարիներից հետո կյանքի մայրամուտին գրեթե բոլոր տարեցներն իրենց «ձգակապերը» թուլացնում կամ էլ շատ հաճախ բաց են թողնում, և ծեր ու մանուկ ասես հավասարվում են:

Իսկ գրողնե՞րը... Իսկական գրողները, բանաստեղծներն առավել ևս, կյանքի բոլոր ժամանակահատվածներում ապրում են առանց «ձգակապերի», որոնք իրենց անկեղծությամբ ու հոգու անաղարտությամբ, աշխարհի և մարդու հանդեպ ունեցած անսահման սիրով ու նվիրվածությամբ միշտ էլ երեխա են մնում և ապրում իրենց իսկ ստեղծած հեքիաթային աշխարհում՝ նրա լիիրավ քաղաքացին դարձնելով նաև իրենց աշխարհի հետ հաղորդակցվել ցանկացողներին: Աշխարհի բեռը թեթևացնելու համար նրանք պատրաստ են ոչ միայն արագիլի պես մի ոտքի վրա անընդհատ կանգնած մնալ, այլև մեր հոգսաշատ աշխարհը շալակած տանել ու խառնել իրենց երազների աշխարհին:

Բանաստեղծի և երեխայի միջև հոգեկան մաքրության, անսահման բարության ու անմիջականության ընդհանրական գծերն է նկատի ունեցել Պ. Սևակը, որ լրագրողի այն հարցին, թե ո՞րն է բանաստեղծի կոչումը, պատասխանել է. «Ասում են՝

բանաստեղծը ինչ–որ տեղ միշտ երեխա է մնում: Երևի դա այդպես է… Մի անգամ մանկապարտեզ են գալիս հոգեբանները և հարցնում են երեխաներին՝ ով ինչ գազան կուզենար լինել: Մեկը պատասխանում է՝ կապիկ, որ ճաշ ուտեմ առանց դանակ–պատառաքաղի, մյուսը՝ եղնիկ, որ շուտափույթ մեջքիս վրա թռցնեմ–բերեմ Ձմեռ պապիկին, երրորդը ընտրում է զեբրը, որ երբեք վրայից չհանի զոլավոր պիժաման:

Իսկ մի երեխա էլ ասում է, որ ուզում է արագիլ դառնալ, իմանալու համար, թե որտեղից է նա բերում երեխաներին…

Եթե ինձ հարցնեին, ես նույնպես կանգ կառնեի արագիլի վրա, բայց ուրիշ պատճառով: Ասում են, երբ արագիլին հարցրել են, թե ինչու՞ է անընդհատ կանգնում մի ոտքի վրա, նա պատասխանել է. «Որ գոնե մի քիչ թեթևացնեմ երկրի բեռը»: Միամի՞տ է: Չգիտեմ, բայց կարծում եմ, բանաստեղծը ինչ–որ բանով պիտի նմանվի այդ բարի, ազնիվ արագիլին…»[1]:

Պ. Սևակի խոստովանությամբ երեխաներն իր ամենամեծ թուլությունն են եղել.

Ամեն մեկըս ունի իր մեծ թուլությունը.

…Ինձ մոտ մանուկների փիրություն է.

Ինչքան ինձ հիշում եմ,

Հպատա՜կն եմ նրանց: (III, 125–126)[2]

Լրագրողի այն հարցին, թե գրականությունից բացի ինչո՞վ է «հրապուրվում» կյանքում (սպորտ, արվեստի որևէ ճյուղ, ճամփորդություն, երեխաներ և այլն), Պ. Սևակը պատասխանում է.

— Երեխաներին իզուր եք մտցրել «հրապուրանքի» ցուցակում. նրանք վեր են գրականությունից էլ, արվեստից էլ («Ամենից առաջ՝ ես հայր եմ կյանքում»)[3]:

Մտերիմներից շատերն իրենց հոդվածներում և հուշագրություններում անդրադարձել են նաև Պարույր Սևակի անսահման մանկասիրությանը:

Ներկայացվող ամեն մի փաստ, ամեն մի դրվագ, հուշի ամեն մի պատառիկ օգնում է էլ ավելի ամբողջացնելու բանաստեղծի կերպարը և մեկ անգամ ևս հաստատելու այն պարզ իրողությունը, որ իսկական գրողները ճշմարտության ու արդարության գերին են, իսկ նրանց ստեղծագործությունները՝ այդ գերության տառապանքներից ազատված զավակները:

«…Կյանքում ամենից ավելի սիրում էր երեխաներին,— գրում է գրականագետ Ալմաստ Զաքարյանն իր «Գրականության և պատմության ընթացքները» գրքում,— Տրամադրություն ունենար–չունենար, մանուկ տեսնելիս պայծառանում էր ներսից, և ծայր էր առնում զգացմունքային տարափը՝ ժպիտներով, խոսքով, գուրգուրանքով… Պարույրի երեխայասիրությունը հավասարազոր էր նրա հայրենասիրությանն ու մարդասիրությանը: Ծանոթի, բարեկամի, հարազատի, առհասարակ երեխայի պատահել, հանդիպելը նրա համար տոն էր, մարդկային ջերմության տոն՝ իրենից փոխանցվող դիմացինին, շրջապատին»[4]:

Մարդկային ջերմության հիմքում մանկան տեսքով մաքրություն—անաղարտությունն է, որի կարիքը աշխարհը շատ է զգում, քանզի *աշխարհին… մանկա՜ն մաքրություն է պետք*, և ազնվություն–ճշմարտախոսությունը, քանի որ նրա բերանով է թագավորների երեսին շպրտվում ճշմարտությունը՝ *արքա՛, դու մե՜րկ ես* արտահայտությամբ:

Եթե անդերսենյան մանկան ու արքայի ճանապարհները խաչաձևվում են հեքիաթում, ապա իրական կյանքում արքաների դեմ հեքիաթի մանկան փոխարեն կանգնած է *ճշմարտածին* բանաստեղծը:

«Արքաների և բանաստեղծների ճանապարհները խաչաձևվում են,— գրում է Պ. Սևակը,— նույն անխուսափելիությամբ այդ բախումից խորտակվում է բանաստեղծի կյանքը, բայց ոչ գործը: Եվ այդ ընդհարման մեջ հաղթելով էլ պարտվում է արքան, որովհետև մեռնելով էլ անմահ է բանաստեղծը, այսինքն՝ Արդարությունը և ոչ թե Անիրավությունը, այսինքն՝ Ճշմարիտը և ոչ թե Սուտը»:[5]

Մանկագիր, թատերագիր Մարո Աբրահամյան–Թաթիկյանի եղբոր օջախում հյուրընկալվելիս Պ. Սևակին տեսնելուց հետո տանտիրոջ երեխայի վախեցած հեծկլտոցը, ապա տանտիրուհու մեղավոր ժպիտը հարուցում են բանաստեղծի ակամա «արդարացումը». «Չեմ նեղանում: Աշխարհի չար ու բարուց դեռ անտեղյակ է տղաղ: Հալա մեկ թող հասկանա ու շիտակ խոսքի ծարավի, կտեսնես՝ ոնց ինձ կսիրի: — Ու կարծես յուրովի շշնջացիր. «Երեխայի վախն ի՞նչ է որ… վախ կա՝ մահ արժե»,— գրում է հուշագիրը»[6]:

Իր սևակյան հուշագրության մեջ մոսկովյան տարիների մասին Մ. Աբրահամյան–Թաթիկյանը գրում է. «Կարանտին էր: Մանկատան մուտքն ու ելքն արգելված էր: Եվ

նրանք՝ վիետնամցի մանկիկները՝ ներսից, մոսկվացի երեխաները՝ դրսից, խոսում էին միմյանց հետ շատ հին լեզվով՝ ձեռքերի ու մատների շարժումներով, գլխով, դիմախաղով: Եվ մունջ մտքեր փոխանակելով՝ հասկանում միմյանց:

... Հուզմունքդ սանձելու համար ծխախոտ վառեցիր, իսկ արցունքներդ կուտակվելով՝ այնուամենայնիվ թափվեցին:

— Մտածում եմ մանկական բանաստեղծություններ էլ գրել,— ասացիր ճանապարհին: —Տեսնես կկարողանա՞մ...»[7]:

Ըստ Վիկտոր Բալայանի՝ 1971 թվականին իր՝ «Հայաստան» հրատարակչության մանկապատանեկան գրականության խմբագրության վարիչ եղած ժամանակ ինքը խնդրում է Պ. Սևակին, որ մանուկների համար մի գիրք գրի: «Հենց որ գիրքդ ստանամ, մի լավ սեղան եմ բացում, ասացի... Մի քանի ամիս հետո բերեց գիրքը. առակներ էր մանուկների համար, որի վերնագիրն էր «Ձեր ծանոթները»[8]:

Մանկասիրությունը՝ մանկասիրություն, բայց Սևակն այն գրողներից չէր, որ գրեր մտքի թելադրանքով կամ որևէ մեկի խնդրանքով: Թեման պետք է հասունանար և նոր միայն հոգու, սրտի թելադրանքով մարմին առներ:

Բանաստեղծն իր ակնարկներից մեկում Արմաշ գյուղի նորակառույց լուսավոր ու հարմարավետ դպրոցի բացման կապակցությամբ անդրադառնալով հազար ու մի պակասություններով լի իր մանկությանը՝ մտաբերում է մանկական իր ամենանվիրական երազանքը, որ անհասանելի ու անիրականալի էր թվում:

«...Ունեմ մատիտների մի ամբողջ խուրձ, ամեն մի գույնից՝ մի–մի ցախավել, և բուրում են այնպե՜ս...,— վերհիշում է Սևակն ու ինքն իրեն հարց տալիս,— Ինչու՞ մինչև հիմա էլ չի գրվել այն քառյակը, որտեղ պիտի լինի իմ փայփայած համեմատությունը.

— Անու՜շ, ինչպես մատիտի հոտը...»[9]:

Չէր գրվել, քանի որ նյութը լիարժեք չէր խմորվել ու հասունացել:

Մանկաշխարհի հետ անկեղծ ու սրտաբուխ զրույցի կայացումն էլ էր անընդհատ ձգձգվում:

Պ. Սևակը ևս Չարենցի պես մեծ պոռթկումների ու թռիչքների, նարեկացիական ինքնայրմամբ ինքնաժայթքումի բանաստեղծ էր, և որքան էլ ցանկությունը մեծ լիներ, մանկան մտածողությանն «իջնելու», թումանյանական պարզությանը, զուլա-

լության ու նախապետական հանդարտությանը հասնելու նրանց ո՛չ էներգիան էր համապատասխանում, և ո՛չ էլ ժամանակն էր բավականացնում:

Հիշենք՝ 1931թ. Չարենցն ինքն էլ է խոստովանել դա. «Ինքս ոչինչ չեմ գրել և ոչինչ չեմ գրում մանուկների համար, որովհետև դա համարում եմ *լուրջ* գործ (ընդգծումը՝ Չարենցի), որ պահանջում է *հարուկ աշխատանք և ժամանակ: Եթե երբևիցե ազատ լինեմ* ընթացիկ աշխատանքներից, *կփորձեմ գրել*»[10] (ընդգծումը՝ Ա. Ս.):

Այո՛, և՛ Չարենցի, և՛ Սևակի մեջ անկեղծ ցանկություն է եղել գրելու նաև մանկական ստեղծագործություններ, սակայն երկուսին էլ թե՛ ժամանակի սղությունը, թե՛ պատասխանատվությունից բխող «մտավախությունը» միշտ էլ ետ են պահել այդ ձեռնարկից:

Եթե Չարենցն այդպես էլ ո՛չ ազատ ժամանակ ունեցավ և ո՛չ էլ հոգեկան հանգստություն, ապա նրա կրտսեր գրչեղբայրն, այնուամենայնիվ, փորձեր էր անում ազատ ժամանակ գտնելու և հաղթահարելու այդ «մտավախությունը»:

Նախ՝ 1951 թվականին Պ. Սևակը թարգմանում է ուկրաինացի գրողներ Պ. Տիչինայի, Վ. Սոսյուրայի, Բ. Չալիի և Ի. Մուրատովի մանկական բանաստեղծություններից, որոնք զետեղվում են «Արևին ընդառաջ»[11] ժողովածուի մեջ: Նույն թվականին Ա. Բարտոյից կատարած 8 մանկական բանաստեղծությունների թարգմանությունները Վ.Դավթյանի, Աղավնու, Մ. Խերանյանի և Ղ. Կոմունու կատարած թարգմանությունների հետ հրատարակվում են «Մանուկների համար»[12] գրքում:

Այնուհետև՝ 1953թ. սեպտեմբերին Պ. Սևակը թարգմանում է իտալացի մանկագիր Ջաննի Ռոդարիից 37 բանաստեղծություն, որոնք լույս են տեսնում առանձին գրքով՝«Բարև երեխաներ»[13] խորագրով:

Ինչ խոսք, այդ տարիներին հրատարակվող մանկական թարգմանական գրականության գերակշռող մասը կրում էր ժամանակի գաղափարախոսության կնիքը և հաճախ անհարիր էր երեխայի մտածողությանն ու հոգեբանությանը: Սա էլ հասկանալի է, եթե նկատի ունենանք գրելու և թարգմանելու ժամանակաշրջանն ու հրատարակվելիք և թարգմանվելիք գրքերի համար վերևների սահմանած չափանիշները:

Պ. Սևակը մանկապատանեկան աշխարհի հետ փորձում է հաղորդակցվել և իր հնարավորություններով օգտակար լինել նաև մեկ այլ ասպարեզում: Նա 1960թ. լուսավորության նախարարության հանձնարարությամբ Արման Կոթիկյանի և Սար-

գիս Յափուջյանի հետ միասին պետք է ձեռնամուխ լիներ սփյուռքահայ դպրոցների աշակերտության համար 7–րդ դասարանի հայերեն գրական ընթերցարան կազմելու աշխատանքներին:

Այդ ազգանվեր ու հայապահպանությանը նպաստող գործը, Պ. Սևակի սրտով լինելով հանդերձ, մտավախություն է առաջացնում՝ պահանջվող դպրոցական չափանիշների կաղապարի մեջ տեղավորվել չկարողանալու պատճառով:

— Արմա՛ն ջան,— Կոթիկյանին է դիմում Պ. Սևակը,— սփյուռքի նոր սերնդի հայապահպանության գործին օժանդակելու սքանչելի հեռանկարը մի բան է, իսկ բոլորովին մի այլ բան՝ դպրոցական նորմատիվներին հարմարվելը… կկարողանա՞նք…

— Պարու՛յր սիրելի, «կամենալը կարենալ է»:

— Աստվա՛ծ տա, փորձենք[14]:

Այսպես, համահեղինակ ընկերների հուսադրող խոսքերից հետո Պ. Սևակը հանձն է առնում այդ աշխատանքը:

Որոշ ժամանակ անց, երբ Յափուջյանը (որպես մանկավարժ և «այդ գործի վարչական ու մեթոդական կազմակերպիչ») այցելում է բանաստեղծին՝ ծանոթանալու կատարվող աշխատանքներին, «հյուրասիրվում է» նախ՝ նոր ավարտած[15] «Առաջադրանք համայն աշխարհի հաշվիչ մեքենաներին և ճշգրիտ սարքերին» բանաստեղծության պարույրյան ընթերցանությամբ, այնուհետև՝ հանձնարարված աշխատանքի կապակցությամբ արտահայտած դժգոհությամբ:

«Գրեցի երեք կենսագրական (պետք է գրվեին Մ. Պեշիկթաշլյանի, Պ. Դուրյանի և Րաֆֆու կենսագրություններն ու նրանց ստեղծագործությունների ընդհանուր սեղմ բնութագրերը — Ա. Ս)՝ փորձելու համար իմ ուժերը և տեսա, որ չի ստացվում: Չեմ կարողանում տեղավորվել *պահանջվող ծավալի, բովանդակության և մատչելիության* կաղապարների մեջ,— մեղավորի պես իր դժգոհությունն ու «անճարությունն» է արտահայտում Պ. Սևակն ու, ասես արդարանալով, շարունակում,— Մի «անիծյալ» միտք է իմը. տեսար՝ գլուխն առած գնում է, ուր ինքն է ուզում: Ոչ մի կերպ չեմ կարողանում սանձել, ստիպել: Ահա՛, 12–13 տարեկան երեխային պետք կգա՞ն մտածողության այս զիգզագները, դատողության այս «անհնազանդությունները»: Գրում եմ ու հետո տեսնում, որ ամբողջությամբ բարկացածություն է ու կռիվ: Ա՛ռ, կարդա՛»[16]:

Յափուջյանի վկայությամբ շարադրանքը կտրատումներով է եղել, խրթին, գնահատականները՝ ոչ միջին ընդունվածը, բովանդակությունը՝ ոչ ծրագրային ու դասագրքային:

Ընթերցումից հետո Յափուջյանի՝ «սրանից իսկական դասագիրք կստացվի, եթե նպատակը գրական «հայդուկներ» կամ գրական «վրիժառուներ» պատրաստելը լիներ» պատասխանը Պ. Սևակի անզուսպ ծիծաղն ու խեղդող հազն է բռնում և խառնում իրար:

Քիչ անց՝ հանգստանալուց հետո, Սևակը վերջնականապես որոշում է կայացնում. «Եվ քանի որ նպատակներս գրական «հայդուկներ» ու «վրիժառուներ» պատրաստելը չէ ու չի էլ կարող լինել, ուստի, ախպե՛րս, «կալ զիս հրաժարյալ» այս գործից»[17]:

Հակառակը համոզելու բոլոր փորձերն ապարդյուն են անցնում: Պ. Սևակը կտրուկ դեմ է լինում և վիրավորվում նաև գրքի ճակատին սփյուռքահայության շրջանում մեծ համբավ ձեռք բերած բանաստեղծի անվան առկայության առաջարկության կապակցությամբ. «Ես, սիրելի՛ս, անուն ու համբավ վաճառողներից և ուրիշի քրտինքը ուտողներից չեմ: Կրկնում եմ, «կալ զիս հրաժարյալ» այդ հայրենանվեր գործից»[18]:

Պ. Սևակը չէր կարող անտարբեր լինել ու չարձագանքել մանկապատանեկան աշխարհին առնչվող ցանկացած նոր երևույթի կապակցությամբ: Նրա մի շարք հանդիպումները դպրոցականների և ուսուցիչների հետ հնարավորություն են տալիս մոտիկից շփվելու և ծանոթանալու մատաղ սերնդի կրթական ու դաստիարակչական հոգսերին՝ հրապարակավ հանդես գալու մի շարք հայրենանպաստ առաջարկություններով:

Այսպես, 1965թ. մի խումբ գրողների, գիտնականների ու մանկավարժների հետ նա բաց նամակ է հղում Հայաստանի լուսավորության նախարարին՝ հայկական դպրոցների 9–10–րդ դասարաններում հայոց լեզվի դասավանդում մտցնելու առաջարկությամբ: Իսկ 1967թ. հունվարին կենսական դարձած հայոց լեզվի և գրականության թեքումով մասնագիտական դպրոց ունենալու հարցն է բարձրացնում:

Պ. Սևակին մտահոգում էր նաև հրատարակվող մանկական գրքերի և դպրոցական դասագրքերի որակի հարցը:

1950թ. մայիսի 24–ին Լևոն Հախվերդյանի հեղինակակցությամբ և Պարույր Ղազարյան ստորագրությամբ հոդված է տպագրվում «Գեղեցիկ և որակյալ գրքի համար»[19] խորագրով, ուր հեղինակները քննադատում են հրատարակչություններին՝ հրատարակված մանկական գրքերի և դասագրքերի ցածր որակի կապակցությամբ: Իսկ 1964թ. փետրվարի 7–ին Պ. Սևակը Լ. Փարսադանյանի հեղինակակցությամբ տպագրում է «Արժեքավո՞ր, թե՞ խոտելի դասագիրք»[20] հոդվածը, ուր համահեղինակները հիմնավորված փաստարկներով քննադատում են Ա. Ահարոնյանին՝ նրա հեղինակած 5–րդ և 7–րդ դասարանների հայոց լեզվի դասագրքերում տեղ գտած ակնառու թերությունների կապակցությամբ:

Այս ամենն ասես աստիճանաբար մանկական բանաստեղծություններ գրելու համար հող էր նախապատրաստում:

1969թ. Պ. Սևակի մանկական ստեղծագործությունների շարքի հրապարակ գալուն, անշուշտ, նպաստել է մի շատ կարևոր հանգամանք ևս: Հովհ. Թումանյանի ծննդյան 100–ամյակի հետ կապված հոբելյանական հանդիսությունները, զանազան միջոցառումները, բանաստեղծի հանդիպումները դպրոցականների հետ և կարդացած զեկուցումներն ու ելույթները մեկ անգամ ևս հաստատում էին այն անսահման սերն ու նվիրվածությունը, որ ժողովուրդը տածում էր իր հոգևոր ստնտուի հանդեպ:

Ո՞ւմ հայտնի չէ, որ մանկական առաջին թոթովանքներից սկսած Թումանյանն իր ստեղծագործություններով մասնակցում է մեր մտածողության ձևավորմանն ու հասունացմանը և ուղեկցում մեզ նաև ողջ գիտակցական կյանքի ընթացքում:

Իր «Թումանյանի հետ» զեկուցում–հոդվածը գրելու համար Պ. Սևակը մի անգամ ևս, բնականաբար, ի մի է բերում Թումանյանի ողջ գրական ժառանգությունը և բանաձևում. Թումանյանը մեր *անփոխարինելի լավա՛շ հացն* է և մեր *ժողովրդական թե՛ քիմքը, թե՛ ապուրը* («ապուր գոյականն է դարձել ապրել բայ»: (V, 356–357)

Իսկ ո՞ր գրողը չի հիացել, զարմացել, նաև ինչ–որ տեղ էլ նախանձել Թումանյանի անսահման մանկասիրության համար (վկա՝ նրա մանկական անզերազանցելի ստեղծագործությունները, փոխադրություններն ու թարգմանությունները) և դրանից էլ առավել ցայտուն դրսևորվող մանուկների անսահման թումանյանասիրության համար (այսօր ո՞ր երեխային հարցնես, որ չիմանա Հովհ. Թումանյանին):

Թումանյանական օրերն էլ ավելի ակնառու դարձրին այդ փոխադարձ սիրո հաքատնությունը: Գուցե և հենց այդ մաքուր ու անաղարտ սիրո առկայությունը և նույն տարում Արամ Ղանալանյանի «Ավանդապատում»[21] ժողովածուի հրատարակությունն էլ եղել են այն հիմնական դրդապատճառները, որոնք նպաստել են մանկական բանաստեղծությունների փնջի լույս աշխարհ գալուն:

Իր գրական, գիտական և հասարակական բազում հոգսերի բեռի տակ կքած, հոգին խռով, հուսախաբ ու հուսահատ նա կարողանում է վերջապես «ազատ» ժամանակ գտնել, «առանձնանալ» մանկաշխարհում և անկեղծ զրուցել երեխաների հետ: Կենդանի և սրտամոտ այդ զրույցը՝ լեգենդ–բանաստեղծությունների տեսքով, ճիշտ է, շատ կարճ է տևել՝ ընդամենը մեկ շաբաթ՝ 1969թ. հոկտեմբերի 7–ից մինչև 14–ը, այնուամենայնիվ, դրանց «վերծանությունները»՝ «Զեր ծանոթները» խորագրով, 30 տարուց ավելի շարունակում է գրավել ու հուզել մանուկ ընթերցողին:

Իբրև ավագ ընկեր և ասացող–բանաստեղծ՝ Պ. Սևակը երեխաներին պատմում է 13 մանկապատում:

Հաշվի առնելով երեխաների տարիքային առանձնահատկությունները՝ Պ. Սևակն իր մանկական բանաստեղծություններից երկուսը՝ տպագրության է հանձնում «Ծիծեռնակ» մանկական ամսագրին՝ «Վագրն ու Կատուն» (1970, թիվ 2, էջ 7) և «Ուղտն ու Ծիտը» (1970, թիվ 5, էջ 10 –11), իսկ յոթը՝ միջին տարիքի երեխաների համար հրատարակվող «Պիոներ» ամսագրին՝

1. «Էշը» (1970, թիվ 3, էջ 10)
2. «Վարդն ու Մանուշակը» (1970, թիվ 6, էջ 11)
3. «Չբչքանը» (1970, թիվ 8, էջ 7)
4. «Կաքավը» (1970, թիվ 8, էջ 7)
5. «Չղջիկը»[22] (1970, թիվ12, էջ 14)
6.«Արագիլը» (1971, թիվ 3, էջ 7)
7.«Մանուշակը» (1971, թիվ 5, էջ 17):

«Կապիկը», «Շունն ու Գայլը», «Հայոց լեռները» և «Նորից Շունն ու Գայլը» բանաստեղծությունները վերը թվարկած գործերի հետ միասին, բացառությամբ «Վարդն ու Մանուշակի», Պ. Սևակն ամփոփել է «Զեր ծանոթները»[23] խորագիրը

կրող ժողովածուում, որը լույս տեսավ բանաստեղծի ողբերգական մահից ընդամենը մի քանի օր անց:

Ինչո՞ւ «Վարդն ու մանուշակը» տեղ չի գտել ժողովածուում: Դա հեղինակի՞ ցանկությունն է եղել, թե՞ հրատարակիչների, դժվար է միանշանակ պատասխան տալ:

Ի դեպ, հետագա տարիների բոլոր վերահրատարակություններում ևս (1984թ., 1992թ., 2000թ.) վերոհիշյալ բանաստեղծությունը չի ընդգրկվել:

Պ. Սևակի ստեղծագործություններին նվիրված հոդված–ուսումնասիրությունների ու մենագրությունների գրեթե բոլոր հեղինակները կա՛մ մանկապատումներին չեն անդրադարձել, կա՛մ բավարարվել են թռուցիկ ակնարկներով միայն` շեշտելով բանաստեղծի հետաքրքրությունների նաև այդ ոլորտի առկայության իրողությունը: Նման անդրադարձներում նույնպես «Վարդն ու Մանուշակը» վրիպել է նրանց ուշադրությունից:

Պ. Սևակի մանկական գործերի մասին գրված միակ քիչ թե շատ ամբողջական աշխատանքը Լևոն Բատիկյանի «Պարույր Սևակի մանկական ստեղծագործությունները»[24] հոդվածն է` գրված բանաստեղծի ծննդյան 50–ամյակի առթիվ:

Վերլուծելով «Ջեր ծանոթները» գրքի բոլոր 12 բանաստեղծությունները` հոդվածագիրն անդրադարձել է նաև դրանց` բանահյուսության հետ ունեցած աղերսներին. «Նյութը հայ ժողովրդական միջնադարի բանահյուսությունից է, որի տարբեր պատումները կարող ենք փնտրել «Բարոյախոս», «Առակք Մխիթարայ Գոշի», «Առակք Վարդանայ Այգեկցւոյն», «Աղվեսագիրք» և այլ ժողովածուներում: Սակայն միջնադարից եկող նյութը միայն ատաղձ է ծառայել հմուտ արվեստագետի համար, որից նա հյուսել է արվեստի բարձրարժեք գործեր»[25]:

Անտեսելով «Ավանդապատումում» տեղ գտած բանավոր աղբյուրները` Լ. Բատիկյանը որպես ատաղձ ծառայած նյութը կապում է գրավոր աղբյուրների` միջնադարի` բանահյուսության հենքի վրա ստեղծված առակների ժողովածուների հետ: Դա է պատճառը, որ ժողովածուի բանաստեղծությունները նա անվանում է առակ–լեգենդ: «Սրանք իրենց ծագումնաբանությամբ պատկանում են առակի ընտանիքին,— գրում է հեղինակն ու շարունակում,— բայց սևակյան հյութեղ գրիչը նրանց հաղորդել է քնարական քնքշանք, պարուրել բանաստեղծական գեղեցիկ գույներով և բնակեցրել լեգենդի գողտրիկ տիրության մեջ»:[26]

Գրականագետ Ալբերտ Արիստակեսյանը Պ. Սևակին նվիրված իր մենագրության մեջ «Ձեր ծանոթների» բանաստեղծությունների հենքը համարում է ժողովրդականին հար և նման ***հեղինակաստեղծ*** ավանդազրույցները. «Գրքույկի տասներկու բանաստեղծություններից յուրաքանչյուրի հիմքում ընկած է մի «ավանդապատում», որ բանաստեղծն ինքն է ստեղծել և ստեղծել այնպես, որ թվում է, թե վաղուց ի վեր ծանոթ է քեզ»[27]:

Սակայն ինչպես վերը նշեցինք, մանկական շարքի լույս աշխարհ գալը կապվում էր նաև Ա. Ղանալանյանի «Ավանդապատումի» հրատարակության հետ, քանզի բացառապես բոլոր 13 բանաստեղծությունների հենքն էլ հայ ժողովրդական ավանդազրույցներն են, փաստացի աղբյուրը՝ «Ավանդապատում» ժողովածուն:

Պ. Սևակի մանկական ստեղծագործությունները՝ իբրև սկզբնաղբյուր, «Ավանդապատումում» ունեն իրենց համապատասխան ավանդություններն ու դրանց տարբերակները:

Բնությունն իր խորախորհուրդ գաղտնիքներով միշտ էլ գրավել է մարդ արարածին, ստիպել թափանցել նրա խորքերն ու գտնել իրեն հուզող հարցերի պատասխանները:

Վաղնջական ժամանակներում մարդուն շրջապատող երկրային ու երկնային առարկաներն ու երևույթները կենդանացնելով և անձնավորելով, ոմանց էլ նույնիսկ սրբացնելով՝ մեր նախնիներն իրենց «մանուկ» հասակում փորձել են մեկնել դրանք:

Այդ մեկնությունները՝ իբրև բնության առեղծվածները «բացող» բանալիներ, նրանք ավանդազրույցների տեսքով ի պահ են տվել գալիք սերունդներին:

Սևակը, «մանուկ» մտածողության արգասիք հանդիսացող այդ մեկնություններից 13–ին նորովի մեկնաբանություն տալով, կրկին վերադարձրել է դրանց հասցեատիրոջը՝ մանուկներին:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Ի. Ռոստովցևա, Միոտանի արագիլը, «Գրական թերթ», 30.03.1984, էջ 43:
2. Պ. Սևակի «Երկերի ժողովածուից (Ե., «Հայաստան» հրատ., 6 հատորով, 1972–1976, կազմող՝ Ա. Արիստակեսյան) կատարվող մեջբերումների աղբյուրները այսուհետև կնշվեն բնագրում:
3. «Գարուն», 1967, հ. 9, էջ 90:
4. Ղողանջ հիշատակի, Ե., 1991, էջ 131:
5. Պ. Սևակ, Սայաթ – Նովա, Ե., 1969, էջ 282:
6. Մարո Աբրահամյան – Թաթիկյան, Փառք և օրհնություն հիշատակին քո, Ե., 1993, էջ 47:
7. Նույն տեղում, էջ 20:

8. Վ. Բալայան, Հրդեհվում, այրվում էր…, «Ավանգարդ», 6.02.1974:
9. Պ. Սևակ, Սերունդների երթը, «Սովետական գրականություն», 1960, հ. 11:
10. Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու՝ 6 հատորով, հ. 6, Ե., 1967, էջ 214:
11. Արևին ընդառաջ, Ե., 1951, էջ 113:
12. Ա. Բարտո, Մանուկների համար, Հայպետհրատ, Ե., 1951:
13. Ջ. Ռոդարի, Բարև՛, երեխաներ, Ե., 1956, Հայպետհրատ, 37 բանաստեղծություն:
14. Ս. Յափուջյան, Պարույրի հետ, «Հայաստանի հանրապետություն», 14.06.1994:
15. Թե՛ Պ. Սևակի երկերի վեցհատորյակում, թե՛ Ա. Արիստակեսյանի կազմած մատենագրության մեջ և թե՛ բանաստեղծի որդու՝ Արմեն Ղազարյանի կազմած «Պարույր Սևակ, Եղիցի լույս» ժողովածուում նշվում է գրելու ոչ թե 1960թ., այլ 1962թ. հոկտեմբերի 26–ը:
16. Ս. Յափուջյան, Պարույրի հետ, «Հայաստանի հանրապետություն», 14.06.1994:
17. Նույն տեղում:
18. Նույն տեղում:
19. Լ. Հախվերդյան, Պ. Ղազարյան, Գեղեցիկ և որակյալ գրքի համար, «Գրական թերթ», Ե., 24.05.1950:
20. Պ. Սևակ, Լ. Փարսադանյան, Արժեքավո՞ր, թե՞ խոտելի դասագիրք, «Գրական թերթ», 7.02.1964:
21. Ա. Ղանալանյան, Ավանդապատում, Ե., 1969:
22. Ն. Հովսեփյանի կազմած «Պարույր Սևակ. կենսամատենագիտության» մեջ 1970թ. հրատարակված գործերի թվում «Չըջիկի» փոխարեն նշված է «Աղջիկը», որը, անշուշտ, տպագրական վրիպակ է (Պարույր Սևակ. կենսամատենագիտություն, 2–րդ մաս, կազմող՝ Նինա Հովսեփյան, Ե., 1983, էջ 55):
23. Պ. Սևակ, Ձեր ծանոթները, Ե., «Հայաստան», 1971:
24. «Հայոց լեզուն և գրականությունը դպրոցում» («Սովետական մանկավարժ» ամսագրի հավելված), Ե., 1974, հ. 2, (մարտ–ապրիլ):
25. Նույն տեղում:
26. Նույն տեղում:
27. Ա. Վ. Արիստակեսյան, Պարույր Սևակ, Ե., 1974, էջ 443:

Armen Sargsian

PARUYR SEVAK AS A CHILDREN'S AUTHOR

Summary

Though Paruyr Sevak's works can be positively categorized as adult literature, he has written pieces specifically for child readers. However, Sevak as a children's author, has been unduly overlooked and very few publications have been devoted to this aspect of the poet's interests. The article is an attempt to consider the obvious intertextual relations of Sevak's nursery poetry with certain genres of Armenian folklore, fables and legends in particular.

ԱԼՎԱՐԴ ՋԻՎԱՆՅԱՆ

ՄԱՆԿԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՆԵՐՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ ԵՎ ՄԻՋՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ ՓՈԽԱԿԵՐՊՈՒՄՆԵՐ

Մանկական գրականությունը կազմում է ազգային գրականության առանձնահատուկ՝ ուրույն շերտ: Պատմական զարգացման ընթացքում այն ձեռք է բերել գծեր, որոնց շնորհիվ սահմանազատվում է մնացյալ գրականությունից: Ամենագլխավոր յուրահատկությունը հասցեատեր–ընթերցողն է, որով և պայմանավորված են մանկական գրականության թեմատիկ հնարավորություններն ու ոճական բնութագիրը՝ պոետիկան:

Փոքր–ինչ այլ մոտեցման դեպքում մանկական գրականությունը մանկության պատմության մի մասն է, որ գեղարվեստորեն արտացոլում ու պահպանում է մարդկային քնքուշ տարիքի կենսակերպը, յուրօրինակ մտայնությունն ու փիլիսոփայությունը:

Մանկական գրականության վերաբերյալ աշխատություններն ունեն պատկառելի պատմություն ու ծավալ, մինչդեռ միջմշակութային–զուգադրական ուսումնասիրությունները համեմատաբար քիչ են, ոլորտը՝ նոր: Վերջիններս կարող են լինել տարաբնույթ՝ կախված ընտրված սկզբունքից:

Ժանրային սկզբունքը ենթադրում է մանկական գրականության որևէ ժանրի (հեքիաթ, պատմվածք, վեպ, բանաստեղծություն…) համեմատական ուսումնասիրությունը տարբեր մշակույթներում:

Պատմական մոտեցումը հնարավոր է ընկալել թե՛ որպես տարբեր մշակույթների պատկանող գրականությունների ուսումնասիրություն՝ տրված պատմական ժամանակահատվածում, թե՛ որպես տվյալ ազգային գրականության քննություն պատմական տարբեր փուլերում:

Հեղինակային մոտեցումը տարբեր մշակույթներ ներկայացնող առանձին հեղինակների ստեղծագործությունների զուգադրական ուսումնասիրությունն է:

Մանկական գրականությունների միջմշակութային – զուգադրական մեկնության դաշտում կարևոր տեղ է հատկացվում թարգմանական կամ փոխադրական նյութին, որը բնույթով միջմշակութային կարևոր օղակ է երկու մշակույթների միջև:

Միջմշակութային ուսումնասիրությունները կարող են ընդգրկել այնպիսի կարևոր և ուրույն երևույթ, ինչպիսին մանկական գրքի պատկերազարդումն է: Մանուկ ընթերցողին ուղղված ստեղծագործությունն ամենահաճախ, ավելին, գրեթե անխուսափելիորեն նկարազարդվող տեքստ է, որի ընթերցողը կարող է մերժել պատկերազուրկ գրքի գոյության իրավունքը: Եթե ներմուծենք գրքի պատկերազարդելիության աստիճան եզրը, ակնհայտորեն պատկերազարդելիության ամենաբարձր աստիճանը նկատվելու է մանկական գրքում:

Մանկական գրքի նկարազարդումը կարող է իրականանալ որպես արմատապես տարբեր մշակույթների դիրքերից հանդես եկող մեկնություն: Նման մեկնության փայլուն նմուշ է Օսքար Ուայլդի մի շարք հեքիաթների ռուսական հրատարակությունը՝ նկարազարդված Վարդգես Սուրենյանցի կողմից:

Ստորև քննենք այն տարաբնույթ փոփոխությունները, որ տեղի են ունենում մանկական գրականության որևէ տեքստում մեկ միջավայրից մյուսը տեղափոխվելիս: Միջավայր եզրն այստեղ ընկալվում է ամենալայն իմաստով՝ թե՛ որպես ազգային, մշակութային կամ ժամանակային համատեքստ և թե՛ որպես նյութական տարբեր բառային կամ վիզուալ համատեքստեր:

Գրական հորինվածքի հարատևությունը հաճախ ենթադրում է նրա զարգացման հետհրատարակման փուլ, որի ընթացքում այն կարող է ենթարկվել տարաբնույթ փոխակերպումների: Վերջիններս կարելի է դիտել որպես սկզբնաղբյուր տեքստի ինքնօրինակ մեկնություններ: Որպես նշված պրոցեսի հարմար օրինակ՝ կարող է ծառայել դասական հեքիաթն իր հնարավոր տարբերակներով ու մեկնություններով: Այսպես, «Կարմիր գլխարկի» ինվարիանտտեքստ պետք է համարել Շարլ Պերրոյի տարբերակը, թեև հայտնի են ավելի վաղ ֆրանսիական բանահյուսական տեքստեր: Գրիմ եղբայրների «Կարմիր գլխարկը» որոշ տեսաբանների կարծիքով հիմնված է Պերրոյի տեքստի վրա:

Հնարավոր է՝ ոչ մի այլ տեքստ այդքան չի վերապատմվել, զտվել ու պարզեցվել՝ փոփոխվելով անճանաչելիության աստիճան ու կրելով ոչ միայն ոճական, այլև իմաստային անդառնալի կորուստներ: Հեքիաթի տեքստի շրջանակներից դուրս Կարմիր գլխարկը հայտնվում է բեմում, անիմացիոն ֆիլմերում, երաժշտական հեքիաթներում:

Հեքիաթի մի սեղմ վերլուծության մեջ Ումբերտո Էկոն գրում է, որ Կարմիր գլխարկը վաղուց դուրս է եկել մայր տեքստից ու ձեռք բերել ինքնուրույն քաղաքացիություն: Խորհրդային մանկանոցում այն վայելում էր արտասովոր հանրաճանաչություն, որի համար, անտարակույս, կային մի շարք օբյեկտիվ պատճառներ. ոչ մի հնօրյա զրույց այդչափ ներդաշնակ չէր խորհրդային մանկանոցի գաղափարական ոգուն, որքան Կարմիր գլխարկը: Կարմիրը բոլշևիկյան նեոհեթանոսների խորհրդանիշն էր՝ երիտասարդ կոմունիստների վզկապների ու կրծքանշանների գույնը:

Հանրահայտ այս կերպարը թափանցեց անգամ հրուշակեղենի արտադրություն. «Կարմիր գլխարկ» կոնֆետն ունեցավ բազմաթիվ՝ անգլիական, իսրայելական, ռուսական, լիտվական, նաև հայկական «թողարկումներ»՝ հեքիաթը տեղափոխելով քմային հաճույքների տիրույթ:

Զուգադրական ուսումնասիրության համար ուշարժան նմուշ է ամերիկյան մանկագիր Ֆրենկ Բաումի «Օզի հրաշալի կախարդը» (*The Wonderful Wizard Of Oz)* ստեղծագործությունը: Փորձենք քայլ առ քայլ դիտարկել այս պատմության մեզ հայտնի ներմշակութային և միջմշակութային փոխակերպումները՝ համատեղելով միջավայրի վերը նշված երկու ընկալումներն էլ:

Բնագիր տարբերակը հրատարակվել է 1900թ. ու ելակետային է հաջորդ բոլոր մեկնությունների նկատմամբ: Տեքստային նույնալեզու տարբերակներ են «Օզի…» շարքի մի քանի մասերի սեղմավեպերը: Այդպիսին է *Oxford Bookworm Library*–ի կողմից հրատարակված «Օզի կախարդը» վիպակը՝ Ր. Բորդերի մշակմամբ (Baum 2000): Տեքստի սեղմ տարբերակն իր գեղարվեստական արժանիքներով, անխոս, զիջում է բնագրին: Բնագրից սեղմավեպ անցումը, սակայն, տեքստաբանության ու ոճագիտության տեսանկյունից կարող է հետաքրքրություն ներկայացնել: Նման փոխակերպման ընթացքում տեղի են ունենում մի շարք փոփոխություններ՝ առաջին հերթին տեքստի ծավալի ակնհայտ կրճատում:

Որպես այլալեզու տեքստային տարբերակ կարող են հանդես գալ նաև տեքստի փոխադրական կամ մշակված/վերափոխված տարբերակները: Առավել հայտնի օրինակ է Ա.Մ. Վոլկովի «Զմրուխտե քաղաքի կախարդը վեպը», որը, ըստ էության, Բաումի երկի վերապատումն է: Թարգմանության ընթացքում Վոլկովը մի քանի անգամ փոխել է փիպաշարային գծերը, ներմուծել նոր գլուխներ և պատմությունն ազատել բարոյախոսական ընդգծված տրամադրությունից: Վոլկովի ազատ փոխադրությունն իր հերթին թարգմանվել է տասներեք լեզուներով՝ հանդես գալով որպես ինքնուրույն երկ (Будур 2005: 83):

Ոչ գծային, վիզուալ մեկնողական տարբերակ է պատկերազարդումը: Բաումի նման մեկնություններից առավել հայտնի են Ու. Ու. Դենսլոուի և Ջ. Ր. Նիլի նկարազարդումները: Տրված ստեղծագործության տեքստային ու վիզուալ մեկնությունների բարդ համադրում են ֆիլմ–տարբերակները (Բաումի ստեղծագործությունն էկրանավորվել է բազմիցս):

Վիզուալ յուրատիպ մեկնություն է Բաումի պատմության տարրերի ներթափանցումը բարձր նորաձևության համատեքստ: Բերենք մեկ օրինակ: Անգլիացի Գարեթ Փյուի 2008թ. աշուն–ձմեռ հավաքածուի նմուշները Ֆրենկ Բաումի «Օզի հրաշալի կախարդը» հեքիաթ–վեպի մոտիվներով նկարահանված ֆիլմի անդրադարձներն են (Vogue 2008: 210): Համանման սկզբունքով են ստեղծված Իգոր Չապուրինի զգեստների ուսագլուխները, որոնք արտացոլում են Բաումի հեքիաթ–փիպաշարի կերպարներից մեկի՝ թիթեղյա փայտահատի, որոշ տարրեր (Vogue – Россия 2009: 66):

Բերենք ևս մեկ օրինակ: Հետևենք՝ ինչպես է փոխակերպվում Լյուիս Քերոլի «Ալիսը հրաշքների աշխարհում» և «Ալիսը հայելու հետևում» հեքիաթներն ու նրանց առանձին տարրերը պատմական, մշակութային և նյութական տարբեր միջավայրերում:

Քերոլի պատմությունները գրվել են 1865 և 1871թթ.: Բնագրի հրատարակումից որոշ ժամանակ անց հայտնվում են նույնալեզու սեղմավեպ տարբերակներ: Վերջիններիս թիվն այժմ մեկ տասնյակից ավելին է: Նշենք *Oxford Bookworm Library*–ի երկու «Ալիսների» սեղմավեպերը Ջենիֆեր Բասեթի մշակմամբ (Carroll 2000): Հասկանալիորեն, սեղմավեպ տարբերակներն ունեն գործառութային հստակ կիրառություն. ծառայում են գլխավորապես որպես ուսումնական նյութ՝ Քերոլի պատմությունները մատչելի դարձնելով ընթերցողների համար, որոնց անգլերենի իմացությունը թույլ չի տալիս

երկը կարդալու բնագրով: Սեղմ տարբերակներն կարող են ընձեռել ուշագրավ նյութ տեքստաբանական ուսումնասիրությունների համար: Կախված պարզեցման աստիճանից՝ բնագիրը սեղմվելիս կրում է իմաստային որոշակի փոփոխություններ: Հնարավոր է իմաստի կորուստ, իմաստային անորոշություն, առանձին դեպքերում կարող են գոյանալ իմաստային նրբերանգներ, որոնք բացակայում են սկզբնաղբյուր տեքստում:

Թարգմանական փոխակերպման ուշագրավ օրինակ է Լ. Քերոլի «Ալիսը հրաշքների աշխարհում» հեքիաթի ռուսերեն թարգմանությունը Վլադիմիր Նաբոկովի կողմից: Գրողն այն թարգմանել է որպես «Аня в стране чудес» (Кэрролл 1989): Բնագիր տեքստի տարրերի նման արմատական փոփոխությունները ճիշտ է դիտարկել ու վերլուծել հոգեբանական գրականագիտության տեսանկյունից՝ հաշվի առնելով Նաբոկով թարգմանչի կենսագրական որոշ փաստեր: Ալիս–Անյա և նման այլ փոխակերպումների ակնհայտ պատճառներից մեկն այն է, որ Նաբոկովն առաջնային է համարել ոչ այնքան համարժեք թարգմանությունը, որքան հերոսներին ռուսական միջավայրին հարազատ դարձնելը: Թարգմանությունն արվել է վտարանդիության տարիներին՝ հանգամանք, որ կարոտախտի երանգ է հաղորդել ռուսերեն երկին՝ հեղինակի մանկության մինչխորհրդային Ռուսաստանը նույնացնելով անիրական «հրաշքների աշխարհի» հետ:

1954–ին լույս տեսած «Այլ եզերք» ինքնակենսագրական երկում Նաբոկովն ասես վերստեղծում է իր մանկությունն ու պատանեկությունը. ամառն անկացնում էին Պետերբուրգի մերձակայքում՝ Վիրայի ընդարձակ մարգագետիններում ու թավ անտառներում, Օրեդեժի կարմրկեկ ավազոտ ափերին: Գետը քմահաճ առաջ էր քշում ջրերը հյուսիսի գունատ երկնքի տակ: Ձմռանը մնում էին մայրաքաղաքի տանը՝ Մորսկայա փողոցի վրա: Նաբոկովների երեխաներին դաստիարակում էին անգլիական ձևով, և Քերոլի հեքիաթն անվերապահորեն մտնում էր մանկական ընթերցանության շրջանակ: «Ալիսը» թանկ էր Քերոլին նաև որպես մանկության քաղցր հուշ (Набоков 1988):

Նաբոկովի թարգմանության մեջ կան նաև այլ ակնհայտ փոփոխություններ: Այսպես, Քերոլի պատմության գլխավոր կերպարներից մեկը՝ Ճագարը, ռուսերեն տեքստում ձեռք է բերում Кролик Трусиков անունը: Վերջինիս Փեթ և Բիլ ծառաները վերանվանվում են Петька և Яшка (Кэрролл 1989: 53; 58; 60).

Հետաքրքրական մի փաստ. Քերոլի ու Նաբոկովի որոշ հետազոտողներ անգամ ենթադրում են, որ Քերոլի վեպը խթանել է հետագայում «Լոլիտայի» ստեղծմանը: Եթե համաձայնենք այս ենթադրության հետ, հնարավոր կլինի «Լոլիտա» վեպը դիտել որպես Ալիսի միջմշակութային փոխակերպման օրինակ (Будур 2005:18):

Գեղարվեստական տեքստի յուրատիպ մեկնություն է նրա նկարազարդ տարբերակը: Ալիսի պարագայում առավել հայտնի են Ջոն Թենիելի և հենց Քերոլի նկարազարդումները: Իսկ Ալիսի պատմության առանձին տարրեր՝ դրվագներ, կերպարներ, հագուստի պարագաներ, պարբերաբար դառնում են նորաձևության հավաքածուների, լուսանկարչական փորձերի առարկա: Այսպես, Պավել Կապլևիչը ստեղծել է լուսանկարչական մի «բեմադրություն», ուր անձամբ կատարում է Ճագարի դերը. լուսանկարի միջավայրը մասնակիորեն հիշեցնում է Քերոլի պատմության համատեքստը (Каплевич 2004):

Քերոլի հեքիաթի որոշ տարրեր երբեմն հայտնվում են բարձր նորաձևության դաշտում: Այսպես, իտալական *Corneliani* նորաձևության տունն իր բաճկոններից մեկը ցուցադրել էր ճագարի գլխով «մոդելի» հագին, ինչը քողարկված անդրադարձ է Քերոլի հայտնի կերպարին (Esquire 2006):

2007–ին Մոսկվայում բացվեց «Գաղտնի պարտեզ» նորաձևության սրահը: Նախաձեռնողների ցանկությունն էր, որպեսզի սրահը, ինչպես նաև վերջինիս անվանումը, հնարավորինս հիշեցներ «Ալիսը հայելու հետևում» հեքիաթի «Կենդանի ծաղիկների պարտեզը»: Հետաքրքրական է, սակայն, որ անվանումն ավելի ակնհայտ անդրադարձ է անգլիացի նշանավոր մանկագիր Ֆրենսիս Հոջսոն Բերնեթի «Գաղտնի պարտեզը» վիպակին, թեև պատվիրատուները կարող էին անտեսել կամ պարզապես իրազեկված չլինել տեքստային այս առնչությանը:

Ալիսից առանձին դրվագներ և պատկերներ են թափանցել նաև սննդի արտադրություն՝ հրուշակեղենի ու թեյի փաթեթավորման ոլորտ: Թեմատիկ առումով առանձնապես հարմար դրվագ է «Ալիսի» «Խելագար թեյըմպում» գլուխը: Անգլիական *Warren Ford of London* ֆիրման *Earl Grey Tea* տեսակի թեյի համար գործածում է թիթեղյա տուփեր, որոնց չորս նիստերին դաջված են «Ալիսի» չորս դրվագների պատկերներ՝ համապատասխան տեքստային հղումներով: Տուփի կափարիչին՝ սուրհանդակ Ճագարի գլխավերևում և ոտնատակին, մեջբերված է Ալիսից մի նախադասություն. *“It’s always tea time”* (Միշտ էլ թեյի ժամ է):

Գրական իրողությունների թափանցումը ոչ գրական ոլորտ կարելի է բացատրել արդարացի մի ձգտումով՝ հենվել գրական մեծ երկերում ամփոփված բարոյական ու գեղարվեստական հիմնարար արժեքների վրա: Անժխտելի է նաև, որ գրական երկի՝ առևտրային ոլորտ հայտնվելը նպաստում է նրա հանրաճանաչության աճին:

Անդրադառնանք Գրիմ եղբայրների «Հենզելն ու Գրետելը» հեքիաթի հայերեն մի թարգմանությանը, որն այսօր հայտնի է ընթերցողների շատ նեղ շրջանակի: Հայերեն տարբերակը, որ կոչվում է «Օնիկը և Մարգարիտը», գերմաներենից թարգմանել է Տիրուհի Կոստանյանցը: Այն տպագրվել է 1897թ. Թիֆլիսում՝ Մ. Շարաձեի տպարանում.

Լինում է, չէ լինում, մեկ փայտ կտրող է լինում: Նա ապրում էր մի մեծ անտառի առաջ իր կնոջ և իր երկու երեխաների հետ միասին: Նորա տղայի անունն էր Օնիկ, իսկ աղջկանը Մարգարիտ: Նա աշխատանք քիչ ուներ և մեկ անգամ, երբ այդ երկրում շատ թանկություն ընկավ, մինչև անգամ օրական հաց չէր կարողանում ձեռք բերել (Գրիմ 1897, 3):

Հնարավոր է՝ թարգմանչի համար առաջնային խնդիր է եղել գերմանական հեքիաթին հայկական ազգային ոգի հաղորդելը՝ հնարավորինս մոտեցնելով և հարազատ դարձնելով այն հայ մանուկների ճաշակին: Նման մոտեցման դեպքում Գրիմների հայացման խնդիրն ավելի է կարևորվում, քան համարժեք թարգմանութան հարցը: Չի բացառվում նաև Մարթա Ռոբերի ֆրանսերեն թարգմանության ազդեցությունը՝ *Jeannot et Margot*, թեև դեռ չի հաջողվել ճշտել վերջինիս հրատարակման թիվը: Նշված անուններն ակնհայտ ընդհանրություն ունեն Կոստանյանցի տարբերակի հերոսների անձնանունների (Օնիկ և Մարգարիտ) հետ:

Նման փոխակերպումները սակավադեպ չեն հեքիաթի թարգմանության պատմության մեջ: Նույն Գրիմ եղբայրների «Ձյունանույշը» հեքիաթի ռուսերեն վաղ թարգմանություններից մեկում, որ կատարել է Պ. Պոլեվոյը, գլխավոր կերպարը հանդես է գալիս որպես *Снегурочка*՝ Ձյունե դիցուհի, Ձյունանույշ: Սնեգուրոչկա անվանումը շարունակում է պահպանվել նաև ավելի ուշ թարգմանություններում, օրինակ, Գ. Պետնիկովի տարբերակում (Гримм 2005):

Ռուսական տեքստերում հերոսուհու անվան մեջ տեղ են գտել իմաստային էական փոփոխություններ. հողեղեն մանուկը փոխակերպված է ձյունից ծնված

գերբնական էակի՝ Չյունանույշի: Գրիմ եղբայրների հերոսուհին ձյան պես սպիտակ է: Ռուսական հեքիաթների Սնեգուրոչկան՝ Չյունանույշը, տառացիորեն ծնվում՝ արարվում է ձյունից՝ անշունչից շնչավորի փոխակերպման, ձյան մարդացման շնորհիվ:

Հերոսուհու նման անվանափոխությունը կարելի է բացատրել թարգմանչի միտումով՝ հեքիաթին հաղորդել տեղական՝ ռուսական երանգավորում՝ գերմանական հեքիաթի պերսոնաժներին հարմարեցնելով ռուսական գերբնական կերպարների միջավայրին: 1898թ. ռուսական հրատարակության առաջաբանում Պ. Պոլեվոյը գրում է, որ Գրիմ եղբայրների հեքիաթները համարժեք թարգմանելու համար անհրաժեշտ է ոչ միայն լավ տիրապետել գերմաներենին ու նրա բարբառներին, այլև իմանալ ռուսական հեքիաթը, ինչը թարգմանչի համոզմամբ՝ զարմանալի ընդհանրություններ ունի գերմանական հեքիաթի հետ (Гримм 1893, xii):

Անտարակույս, անունների նման շփոթն ունի նաև առավել օբյեկտիվ, հնարավոր է, ոչ ամբողջովին գիտակցված հիմնավորում: Ինչպես ռուսական դիցաբանական պերսոնաժի, այնպես էլ գերմանական հեքիաթի հերոսուհու մոտ պահպանված են հին հավատքներից մնացած մեռնող ու հառնող աստվածներին բնորոշող տարրեր. այս համանմանությունը, սակայն, արդարացվում է սոսկ ծագումնաբանական տեսանկյունից, մինչդեռ տեքստային ու իմաստային մակարդակներում նրանց նույնացումը ցանկալի չէ:

Համեմատության համար նշենք, որ Ու. Դիսնեյի տարբերակի հայկական առաջին թարգմանությունը ճիշտ այդպիսի փոխակերպման նմուշ է. ձյան պես սպիտակ աղջիկը դառնում է Չյունանույշ, որ փոխառություն է ռուսական դիցաբանությունից: Չյունանույշը ձյան փերի է, ոգի, ռուսական Սնեգուրոչկայի հաջողված համարժեքը և ամենևին էլ ոչ ձյան նման սպիտակ աղջիկ:

Այսպիսով, գրական երկերը կարող են հարատևել՝ անցնելով փոխակերպման փուլ՝ կրկին ու կրկին շրջանառության մեջ դրվելով թարգմանության, փոխադրության, վերապատումների, նկարազարդման կամ էկրանավորման միջոցով: Այս անդրադարձներից յուրաքանչյուրը հանդես է գալիս որպես ելակետային տեքստի ուրույն մեկնություն, որի հետևանքով սկզբնաղբյուրը ենթարկվում է կառուցվածքային, իմաստային, ոճական, գործառութային և համատեքստային փոփոխությունների:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. **Գրիմ Յ. և Վ.** (1897), *«Օնիկը և Մարգարիտը»,* թարգմ.՝ Տիրուհի Կոստանյանցի, Թիֆլիս,1897, Մ. Շարաձեի տպարան:
2. **Baum, L. F.** (2008). *The Wonderful Wizard of Oz*. Oxford University Press.
3. **Baum, F.** (2000). *The Wizard of Oz*. Adapted by Rosemary Border. Oxford Bookworm Library.
4. **Burnett, F. H.** (2004). *The Secret Garden*. London: Collector's Library.
5. **Grimm, J. et W. Grimm.** (1976). Jeannot et Margot. Trad. de Marthe Robert // Grimm. *Contes*. Paris: Gallimard.
6. **Carroll, L.** (2002). *Through the Looking Glass*. M.: Raduga.
7. **Carroll, L.** (2000). *Alice's Adventures in Wonderland.* Adaped by Jennifer Bassett. Oxford University Press.
8. **Carroll L.** (2000). *Through the Looking Glass*. Oxford University Press. Retold by Jennifer Bassett.
9. **Esquire** (2006). Декабрь, с. 253.
10. **Vogue** (2008). Декабрь, с. 210.
11. V**ogue–Россия.** 2009. Март. с. 66.
12. **Будур, Н.** ред. (2005). *Сказочная энциклопедия*. М.: Олма–Пресс.
13. **Гримм, Вильгельм и Якоб.** (2005). *Сказки* (пер. Г. Петникова). М.: Эксмо.
14. **Каплевич, П.** (2004). // *AD Architectural Digest*. N 12.
15. **Кэрролл, Л.** (1989). *Аня в стране чудес*. Пер. В. Набокова. Л.: Детская литература.
16. **Набоков, В.** (1988). *Другие берега.* М.: Художественная литература.
17. **Полевой П. Н.** (1893). Предисловие// Гримм Вильгельм и Якоб. Сказки братьев Гримм, Санкт-Петербург: Изд. А.Ф. Маркса.

Alvard Jivanyan

INTRACULTURAL AND CROSSCULTURAL TRANSFORMATIONS OF CHILDREN'S FICTION

Summary

The article focuses on the variety of modifications, which take place inevitably when a children's story appears in different settings: translation, illustration, film adaptation, simplified or abridged versions, high fashion and even sweet industry. The changes happening in each of the mentioned milieu are of different nature: semantic, structural, stylistic and functional. The mentioned changes can be grouped as intracultural and cross-cultural. The examples considered are taken from classic fairy tales and children's literature.

ГОАР МЕЛИКЯН

О РОЛИ СМЕХА В СКАЗКАХ ДЛЯ ДЕТЕЙ

Всего много, все есть, чего душа хочет; а никогда она не улыбалась, никогда не смеялась, словно сердце ее ничему не радовалось.

Несмеяна-царевна

Современные исследования стали уделять больше внимания вопросам детства и их отражению в детской литературе и фольклоре. Исследования показывают, что мир детства чрезвычайно сложное явление, требующее междисциплинарного подхода.

Смех – один из универсалий человеческой природы. Смех рассматривается нами как способ самовыражения и познания детьми себя и окружающий мир, как средство коммуникации и придания детям хорошего настроения. Ведь в сказках для детей смех является одним из организующих составных коммуникации, обеспечивающих понимание и восприятие текста.

На наш взгляд, детская смеховая культура сводится к сущности образной концепции смеховой культуры, раскрытой М.М. Бахтиным. Она заключается, во-первых, в трактовке художественного мира (в нем устанавливаются связи особого типа, в основе которых лежит отступление от социальных и моральных норм и правил); во-вторых, в трактовке художественного образа, носителя амбивалентных начал, в-третьих, в характере их восприятия (Бахтин 1990).

М. М. Бахтин подчеркивает, что для ренессансной теории смеха характерно именно признание за смехом положительного, возрождающего, творческого значения, что резко отличает ее от последующих теорий и философий смеха до бергсоновской включительно, выдвигающих в смехе преимущественно его отрицательные функции (Бахтин 1990).

Смех как грань сознания и поведения человека, является выражением жизнерадостности, искренней веселости, душевного наслаждения, жизненных сил и прилива энергии, и при этом – неотъемлемым звеном доброжелательного общения. Известно, что уже у первобытных народов смех символизировал «дружественную и добрую компанию». Подобный смех тесными узами связан с непринужденным, доверительным общением (Хализев 2005: 86).

В составе художественного творчества чрезвычайно важна его коммуникативная сторона. «Хорошая шутка нуждается в слушателе; цель ее – не только обойти запрет, но и подкупить этого слушателя, подкупить смехом, создать в смеющемся союзника» (Фрейд 2006: 157). Пожалуй, самое замечательное качество смеха – его несравненная способность объединять людей (Козинцев 2007: 6). Это чувство особенно важно для детей, поскольку человек, рассмешивший его, несомненно, станет ему родным, и ребенок будет доверять ему.

Наибольший интерес к сказкам проявляют дети в возрасте от 3 до 7 лет. Р. Киплинг в автобиографической книге «Кое-что о себе для моих друзей, знакомых и незнакомых» *(Something of Myself)* заметил: «Расскажите мне о первых шести годах жизни ребенка, и я расскажу вам все остальное» (Kipling 1999: 1). Особенность этого детского возраста заключается в том, что мышление ребёнка становится наглядно-образным, иными словами у ребёнка складывается именно сказочно-мифологическое мышление – характеристикой которого является опора на представления и образы. Очень важная особенность образного мышления – установление непривычных, невероятных сочетаний предметов и их свойств, что отражают большинство сказок.

Сказки-небылицы, перевертыши – часто вызывают у детей смех. Нелепые строчки воспитывают в ребенке чувство юмора и помогают развить логику. Малыш, который недавно усвоил, что дом стоит, а собака лает, с восторгом слушает, что дом лает. Подобные алогические поступки являются элементами развлечения, сохранения жизнеутверждающего настроя ребенка в целом.

Хотя анализ сказок показывает, что сказки изначально не предназначались детям, однако благодаря своей трансформабельности и доступности сегодня они являются одним из самых важных достояний детской литературы. Ярким примером может послужить русская народная сказка о Несмеяне царевне, где алогические поступки

вызывают смех царевны. Эта сказка сегодня весьма популярна в детском фольклоре, однако, фундаментальная работа В.Я. Проппа «Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре» доказывает обрядовую функцию смеховой традиции в вышеупомянутой сказке и в фольклоре в целом (Пропп 2005) (1).

Язык сказки доступен для понимания и устного усвоения. В сказках для детей часто встречается юмористическое отношение к жизни, к проблемам, к персонажам. Е. Масленникова выделяет несколько видов смеха в русской народной сказке. Это сказки о животных, и волшебные сказки, богатырские и бытовые, сатирические и докучные сказки, страшилки, небылицы, присказки, прибаутки. В каждом из этих видов сказки встречается свое особое отношение к смеху и к юмору. Сказки-былины, волшебные и богатырские сказки наиболее архаичны, в них в большей степени можно встретить сюжеты, берущие свое начало в славянской мифологии. Совершенно иные юмористические приемы и функции смеха в сатирических и бытовых сказках, сказках о животных и сказках-страшилках (Масленникова 2002).

Особый интерес для детей представляют сказки, относящиеся к жанру *нонсенс*, которые содержат элементы комизма и вызывают смех. Вслед за А. Дживанян подобные сказки можно охарактеризовать как алогические (Дживанян 1991). Хотя эти сказки являются «бессмысленными», они помогают устанавливать правильный тон для дальнейшего повествования. Так, появление алогических образований в сказке может мотивироваться желанием привлечь внимания слушателей к повествованию.

Безусловно, фольклорные сказки привлекают внимание и необычайностью повествования, однако алогические образования, функционирующие в его составе, благодаря своей неординарной структуре, создают эффект комичности. Одна из важнейших функций подобных сказок – вызвать смех слушателей. Эффект развлечения достигается за счет нелепости и комичности зачина. Переворачивание предметов и действий, нарушение логических последовательностей, пространственно временных отношений, изменение функций субъекта и объекта – которые являются структурообразующими элементами сказок-небылиц, закрепляются в художественном сознании ребенка. Интересно что, только убежденность в правильных логических отношениях ведет ребенка в «комический мир всеобщего беспорядка» (Лифшиц 1973: 152).

В числе юмористических сказок британской фольклорной традиции особенно популярны так называемые сказки о глупцах «Умники из Готтема» *(The Wise Men of Gotham)* (2). Они пользуются большой популярностью у детей. Об «алогических» проделках умников из Готтема находим стишок в английском сборнике «Мелодии Матушки Гусыни» (1760):

Three wise men of Gotham
Went to sea in a bowl;
If the bowl had been stronger
My song had been longer.
(Mother Goose 2003: 114).

Три мудреца в одном тазу
Пустились по морю в грозу.
Будь попрочнее
Старый таз,
Длинее
Был бы мой рассказ.
(Mother Goose 2003: 250).

Аналогичный текст функционирует в качестве присказки к самой сказке «Умники из Готтема» в сборнике «Фольклорные сказки Британских островов». Здесь тоже очевидны характерные элементы нонсенса:

Tell me no more of Gotham Fools,
Or of their eels in little pools,
Which they were told were drowning;
Nor of their carts drawn up on high
When King John's men were standing by,
To keep a wood from browning.
(Folk Tales of the British Isles. 1987: 114).

Абсурдные действия глупцов приводят к серьезным последствиям, но в этих сказках главный акцент делается на самой природе глупцов, как бы иллюстрируемой их поступками, а не на сюжете.

Алогические тексты действуют по совершенно иной *грамматике поведения*, иной логике поступков. Вопрос в том, как воспринимают ее окружающие. Такой алогический зачин сообщает слушателям и читателям, что сказка принадлежит к жанру *сказок о глупцах (fools' tales),* чем и готовит слушателей к последующему повествованию, к восприятию любых несуразиц, которые могут быть описаны в тексте. Подобное начало повествования приводит в восторг маленьких слушателей: они сразу же сосредотачиваются и приковывают внимание на сказителе.

Функция подобного начала повествования – создать особый настрой. Можно предположить, что в данном случае стихотворная форма используется для привлечения внимания слушателей. В приведенном примере рифмовка созвучных слов, у которых совпадают конечные звуки *fools – pools, drowning – browning, high – by,* выполняет композиционно звуковую функцию, стилистически «правильно» организовывает речь. Ведь известно, что частое употребление различных созвучий – рифмовок, аллитераций, ассонансов делают восприятие повествования на слух более приятным, и они чрезвычайно нравятся маленьким детям, демонстрируя глубокое проникновение в детскую психологию. Это приемы рассказчика, при помощи которых он воздействует на слушателя. Они имеют цель придать мелодичность высказыванию и создать необходимую атмосферу коммуникативного сотрудничества. В данном примере наблюдается «алогичная рифма», так как рифмуются случайные, не связанные по смыслу слова. Алогичность фрагмента осуществляется на когнитивном уровне. Перечисление алогичных поступков в нашем примере выступает как поэтическое средство описания явлений и поступков, содержащих элементы нонсенса. Перечисление выглядит как цепочка однородных членов с их последующими действиями, соединенными союзной связью *or of their eels in little pools, nor of their carts drawn up on high.* Зачин уникален тем, что рассказчик намеренно говорит от имени слушателей, которые якобы не хотят больше слышать о глупцах из Готтема. Возможно, он делает это из чувства повествовательной солидарности.

В. Я. Пропп не согласен с мнением исследователей, считающих, будто подобные сказки имеют сознательную сатирическую направленность и преследуют цель активной борьбы с глупостью (Пропп 2006: 101).

Смеясь, человек невольно сравнивает того, над кем смеется, с самим собой, и у себя этих недостатков не предполагает. Такое объяснение впервые было дано Т. Гоббсом. Он искал причину удовольствия от комического в чувстве нашего превосходства над слабостями того, кто осмеивается. Н. Г. Чернышевский заметил: «Смеясь над глупцом, я в это время кажусь себе много выше его. Комическое побуждает в нас чувство собственного достоинства» (Чернышевский 1949: 194).

Сюжет следующей, ирландской, сказки «Батрак и фермер» сам по себе не содержит элементы нонсенса. Алогическим является только первый зачин, который можно рассматривать отдельно, поскольку он не связан с текстом сказки:

> *Long ago, and a long time it was. If I were there then I wouldn't be there now. If I were there then and now, I would have a new story or an old story, or I would have no story at all. In any case, however well off I am tonight, may ye not be half so well off tomorrow night. Well, the sons and daughters of some of the smaller farmers and the labourers around here used to go down The County Limerick working as servant boys and girls (Folk Tales of the British Isles. 1987: 257).*

Функция подобного начала повествования – вызвать смех слушателя, привести его в замешательство, настроить слушателя на комический лад. Между рассказчиком и слушателями налаживаются хорошие отношения с начала повествования, и они притягивают слушателя. Такие зачины особенно нравятся детям, поскольку этот пример ярко демонстрирует нарушение пространственно-временных отношений, создание обратной координации. Рассказчик описывает неопределенное, нереальное время, таким образом путая слушателя, смешивая описание нереального сказочного времени с неопределенным временем, когда он слышал сказку. Естественный ход повествования, в частности, традиционная формула *long ago* ломается, образуется пробел, и рассказчик неожиданно представляет свою личность. Формула *long ago*, при помощи которой дана неопределенная временная установка и цель которой – настроить слушателя, перенести его в возможный сказочный мир, перебивается, и впе-

ред выступает образ рассказчика. Здесь проиллюстрировано несоответствие грамматического и смыслового движения речи. Рассказчик применяет прием алогического параллелизма. Сопоставление реального и нереального времени *If I were there then I wouldn't be there now. If I were there then and now*…., противопоставление реального и возможного миров становится своего рода риторической «игрой» рассказчика. Сочетание структурного параллелизма и логического нарушения создает комический эффект. Ребенок путается в реальности рассказчика, возможно полагая, что он живет «со стародавних времен». С одной стороны, рассказчик готовит ребенка к «погружению» в возможный мир, а с другой – представляет себя и внушает ребенку, что он часть реального мира. Хотя рассказчик не нарушает синтаксические правила построения предложений, его речь экспрессивна именно из-за нелогичности, абсурдности и отсутствия ясности мысли.

За художественным миром нонсенса стоят важные психологические константы (переживание предмета, пространства, времени), которые создают в воображении детей особые образы. Они, по выражению К. Юнга, обладают *психической энергией* и имеют опору в коллективном бессознательном (Юнг 1991: 99). Так, алогические элементы в сказке рассматриваются как психическое явление, выражающее насущную потребность ребенка в юморе (там же).

Многие исследователи, соглашались, что тема смеха оказывается «заветной», то есть одновременно приятной и трудно достижимой. С развитием ребенка смех тоже развивается, естественно, вместе с ним (не избежав влияния окружающего мира). Младенческая улыбка загадочна и символична. Смех взрослого отличается от смеха ребенка. Однако в фольклоре, в сказках в частности, действует единая грамматика смеха, способная рассмешить и детей и взрослых.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. В. Я. Пропп рассматривает смех как понятие — проявляющееся не во внешних формах и способах создания комического эффекта, а как отношение к социальному явлению. В анализируемой В.Я. Проппом сказке о Несмеяне, проявляется отношение к смеху, как к ритуальному действию. В.Я. Пропп приходит к выводу, что Несмеяна является продолжением образа рождающейся и умираю-

щей богини плодородия, от улыбки или смеха которой распускаются цветы и природа оживает для плодоношения. Смех в данном случае символизирует живительную и рождающую силу природы и богини плодородия, которую «изображает» Несмеяна (Пропп 2005). Этот пример показывает, что корни смеха уходят вглубь веков, и что смех в древности выполнял ритуальную функцию. М.М. Бахтин считает, что в догосударственный период развития общества смеховые обряды стояли наравне с серьезными, были настолько же «официальны», он делает вывод о существовании «двумирности» в жизни народа, серьезного и сатирического миров, не умаляя значения ни одного, ни другого (Бахтин 1990).

2. В истории фольклористики сказки о глупцах из Готтема входят в особую группу сказок о «глупых» жителях определенной местности. У армян сказки об апаранцах, у русских – о пошехонцах, у болгар – о габровцах, у шведов – о жителях местечка Седерталь близ Стокгольма, у финнов героями подобных сказок были обитатели Хеме и т. д.

ЛИТЕРАТУРА

1. **Бахтин, М. М.** (1990). *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.* Москва: Художественная литература.
2. **Дживанян, А. А.** (1991). *Лингвистические и логикокогнитивные параметры алогических образований в художественном тексте.* Диссертация на соискание уч. степени к.ф.н., Москва.
3. **Козинцев, А. Г.** (2007). *Человек и смех.* Санкт-Петербург: Алетейя.
4. **Лифшиц, М. А.** (1973). Критические заметки к современной теории мифа.// *Вопросы философии*, N 8.
5. **Масленникова, Е.** (2002). Смех и юмор в русской народной сказке. //*Конференция «История в XXI веке: историко-антропологический подход в преподавании и изучении истории человечества».* // конф. РУДН. http://www.auditorium.ru/aud/v/index.php.
6. **Пропп, В. Я.** (2005). *Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре.* Москва: Лабиринт.
7. **Фрейд, З.** (2006). Остроумие и его отношение к бессознательному. *// Я и Оно*. Москва: Эксмо.
8. **Хализев, В. Е.** (2005). *Теория литературы*. Москва: Высшая школа.
10. **Чернышевский, Н. Г.** (1949). Возвышенное и комическое. //*Полное собрание сочинений*. Т. II. Москва: Художественная литература.
11. **Юнг, К. Г.** (1991). *Архетип и символ.* Москва: Ренессанс.
12. **Kipling, Rudyard** (1994). *Just So Stories.* Penguin Books.
13. ***Mother Goose Rhymes*** (2003). Comp. by K. Atarova. Пер. русских текстов С. Маршака и др. Moscow: Raduga Publishers.
14. ***Folk-Tales of the British Isles*** (1987). Comp. by J. Riordan. Moscow: Raduga Publishers.

Gohar Melikyan

THE ROLE OF LAUGHTER IN CHILDREN'S TALES

Summary

Recent years have shown obvious interest upon problems of childhood and their representation in folklore and children's literature. The multidisciplinary approach to the issue definitely sheds light on the problem. Laughter is one of the unique phenomena of human nature. It is a means of children's self-expression, self-discovery and communication. The paper focuses on laughter as a unique device of text organization in children's lore. Laughter is a key notion in many fairy tales. It is used as a signal for being part of a group and signals positive interactions with others. When shared, laughter binds the child and the storyteller together and increases the child's intimacy with the teller. Child's mentality is visual and figurative. The most important feature of figurative thinking is the establishment of unusual and extraordinary relations of objects and their properties found in nonsense tales for children. The lack of reason in nonsense stories helps to develop children's logic and sense of humour.

ЛУСИНЕ ТОВМАСЯН

СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ОБРАЗА ЧЕШИРСКОГО КОТА В СВЕТЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ

В 1864 году Л. Кэрролл написал знаменитое произведение «Алиса в Стране Чудес», а шесть лет спустя — сказку «Алиса в Зазеркалье».

В статье «Льюис Кэрролл» Г. К. Честертон пишет, что для любого образованного англичанина «Алиса в Стране Чудес» — классика, а это значит, что люди превозносят это произведение, ставят его рядом с творениями Мильтона и Драйдена (Кэрролл 1982: 3).

По мнению Ф. Дж. Харви Дартона, виднейшего исследователя английских детских книг, «сказки Кэрролла, — произведения новаторские, совершившие подлинный революционный переворот» (Darton 1970: 268) в английской детской литературе.

Однако, как отмечает Н. М. Демурова, сказки Л. Кэрролла нельзя считать произведениями лишь детской литературы. Сказочные образы, созданные писателем, непрестанно проникают во взрослую литературу, английские словари обогащаются кэрролловскими неологизмами, виднейшие писатели и критики занимаются исследованием его творчества. Чтобы нагляднее представить сказки Л. Кэрролла, следует отметить, что в англоязычных странах они «занимают одно из первых мест по количеству упоминаний, цитат и ссылок, уступая лишь Библии и Шекспиру» (Демурова 1991: 2). «Происходит «втягивание» двух небольших детских сказок в серьезную литературу, взрослую классику» (Gardner 1967: 22).

Г. К. Честертон считает «Приключения Алисы в Стране Чудес» сказкой для детей, но не сказкой о детях (Кэрролл 1982: 7). «Кэрролл всего лишь играл в Логичес-

кую Игру; его великим достижением было то, что игра эта была новой и бессмысленной, и к тому же одной из лучших в мире» (там же).

По мнению Н. М. Демуровой сказки Л. Кэрролла раскрывают характер их создателя, а порой они выходят за рамки субъективных намерений самого автора (Демурова 1991: 3). Осознавая это, Л. Кэрролл заметил: «Слова, как вы знаете, означают больше того, что мы имеем в виду, пользуясь ими, а потому целая книга означает, вероятно, гораздо больше того, что имел в виду писатель» (Gardner 1967: 22).

В предстоящей статье проведем небольшое лингвистическое исследование в области интертекстуальности, которая на сегодняшний день выступает одним из актуальных направлений в изучении текста сказки. Мы попытаемся дать стилистическую характеристику образа Чеширского Кота из сказки «Алиса в Стране Чудес» с учетом интертекстуальных отношений с другими сказками, в частности с фольклорными.

На протяжении сказок Л. Кэрролла о приключениях Алисы неоднократно выступает образ кота. Причем образ кота играет существенную роль в организации повествования. Сказки Л. Кэрролла являются сказками-снами. Именно введение образа кота является одним из способов создания атмосферы сказочного сна. Приступим к рассмотрению текста сказки.

Так, в «Приключении Алисы в Стране Чудес» в первой же главе Алиса вспоминает кошку Дину:

> *There was nothing else to do, so Alice soon began talking again. "Dinah'll miss me very much to-night, I should think!" (Dinah was the cat.) "I hope they'll remember her saucer of milk at tea-time. Dinah my dear! I wish you were down here with me! There are no mice in the air, I'm afraid, but you might catch a bat, and that's very like a mouse, you know. But do cats eat bats, I wonder?" (Carroll 1939: 17).*

Обратим внимание на следующее обстоятельство: несмотря на то, что Алиса, падая в глубокий колодец, уже находится во сне, тем не менее введение образа кота будто заново вводит ее в сон:

And here Alice began to get rather sleepy, and went on saying to herself, in a dreamy sort of way, "Do cats eat bats? Do cats eat bats?" and sometimes, "Do bats eat cats?" for, you see, as she couldn't answer either question, it didn't much matter which way she put it (Carroll 1939: 18).

В последующих главах в мыслях Алисы продолжает витать кошка Дина. Плавая в озере слез и беседуя с мышью, она вновь вспоминает Дину, оскорбив при этом мышь. Несмотря на недоумение мыши, Алиса с любовью продолжает описывать свою кошку:

And yet I wish I could show you our cat Dinah: "I think you'd take a fancy to cats if you could only see her. She is such a dear quiet thing," Alice went on, half to herself, as she swam lazily about in the pool, "and she sits purring so nicely by the fire, licking her paws and washing her face – and she is such a nice soft thing to nurse – and she's such a capital one for catching mice – oh, I beg your pardon!" cried Alice again, or this time the Mouse was bristling all over, and she felt certain it must be really offended (Carroll 1939: 29).

В главе «Билль вылетает в трубу», будучи на побегушках у кролика, Алиса принялась выдумывать, будто вместо кролика Дина: *"How queer it seems,"* Alice said to herself, *"to be going messages for a rabbit! I suppose Dinah'll be sending me on messages next!"* (Carroll 1939: 38).

А теперь сосредоточим наше внимание на образе кота в сказке «Алиса в Зазеркалье». Эта сказка-сон также начинается с подробного описания Дины и ее котят. Беседуя с Китти, Алиса попадает в Зазеркальный мир:

Let's pretend there's a way of getting through into it, somehow, Kitty. Let's pretend the glass has got all soft like gauze, so that we can get through. Why, it's turning into a sort of mist now, I declare! It'll be easy enough to get through. And certainly the glass WAS beginning to melt away, just like a bright silvery mist.

In another moment Alice was through the glass, and had jumped lightly down into the Looking-glass room (Carroll 1939: 134-135).

В обеих сказках погружение Алисы в сон происходит через контакт с котами. Подобным же образом происходит и ее пробуждение в сказке «Алиса в Зазеркалье». Алиса трясет Черную Королеву, которая в ее руках превращается в котенка:

> *The Red Queen made no resistance whatever; only her face grew very small, and her eyes got large and green: and still, as Alice went on shaking her, she kept on growing shorter – and fatter – and softer – and rounder – and – and it really WAS a kitten, after all. (Carroll 1939: 246).*

Несмотря на то, что в ходе повествования сказки «Алиса в Зазкркалье» Алиса меньше упоминает кота, тем не менее, после пробуждения она говорит, что котенок был всегда с ней во время путешествия по Зазеркальной Стране, то есть в течение всего сна:

> "*Your majesty shouldn't purr so loud," Alice said, rubbing her eyes, and addressing the kitten, respectfully, yet with some severity. "You woke me out of oh! such a nice dream! And you've been along with me, Kitty – all through the Looking-Glass world. Did you know it, dear?" (Carroll 1939: 247).*

Круг замыкается: образом кота вводится сон, то есть начинается сказка, его образом и завершается сон (сказка).

Однако, почему именно образ кота играет вспомогательную роль для поддержания сна Алисы, то есть для продвижения повествования сказки вперед? Для пояснения данного вопроса обратимся к физиологическим особенностям кота. Известно, что примерно 15% своей жизни кошки проводят в глубоком сне, 50% – в поверхностном сне и всего 35% – бодрствуют. Иными словами кошки спят 16 часов в день. Девятилетний кот бодрствует только в течение трех лет своей жизни. В статье «Искусство и наука кошачьего сна» Г. Старостина называет кошку самой большой соней на свете (Старостина 1997: 16). В различных мифологиях распространены мотивы кота, который рассказывает сказки и при этом напускает сон и убивает людей. Примером может послужить кот Баюн – персонаж волшебных сказок. «В образе кота Баюна соединились черты сказочного чудовища и птицы, обладающей волшебным голосом. В сказках говорится о том, что Баюн сидит на высоком железном столбе. Он обессиливает каждого, кто пытается подойти к нему, наводя сон с помощью песен и

заклинаний» (Брешева 2003: 3). Вот почему кот Баюн называется также Гипносом, то есть погружающий в дрему (Ермакова 2006: 2).

Обратим внимание еще на одно обстоятельство: в древних мифологиях кот связан с загробным миром, с миром снов, видений, сотворён из рукавицы Девы Марии, «носит сон в рукаве», хранит малых деток и прогоняет нечистую силу. Именно поэтому существует много колыбельных песен о котах (Брешева 2003: 1).

В статье «Человек и кошка» А. Ермакова отмечает, что «фольклорная кошка может видеть домового, русалок, кикимор и чертей: если кошка вдруг «оживилась и с интересом смотрит в пустой угол, там явно шныряет кто-то из них». Есть у нее еще одна немаловажная роль: «именно кошка провожает душу умершего на тот свет, показывает ему дорогу» (Ермакова 2006: 2).

Но ведь и сон выступает связывающим звеном между реальным и потусторонним мирами. Очень часто в фольклоре именно сон является способом попадания в «иной» мир – ад, рай, тридесятое царство.

Как явствует из вышесказанного, тождество кота со сном выражается также в связи обоих с потусторонним миром.

Таким образом «фольклорная» кошка – «психопомп в мире мертвых, видящая явь и навь» и погружающая людей в дрему (Ермакова 2006: 2). Возможно именно данные свойства кота были приняты во внимание Л. Кэрроллом в ходе повествования сказки.

По сравнению с Диной, Киттей и Снежинкой особо видное место в сказке Л. Кэрролла занимает Чеширский Кот. Алиса впервые встречает этого огромного кота в доме Герцогини, сидящего у печи и улыбающегося до ушей: *“The only things in the kitchen that did not sneeze, were the cook, and a large cat which was sitting on the hearth and grinning from ear to ear.”(Carroll 1939: 60).*

Во времена Л. Кэрролла было распространено выражение «улыбается, как чеширский кот». Происхождение этой поговорки неясно. Однако существуют две версии, объясняющие ее. Согласно одной из них в графстве Чешир, где родился Л. Кэрролл, некий маляр рисовал ухмыляющихся львов или леопардов над дверями таверн. Жители Чешира приняли их за ухмыляющихся котов (Notes and Queries 1852: 402). По другой версии чеширским сырам придавали форму улыбающихся котов (Notes

and Queries 1850: 412). «Это особенно в стиле Кэрролла, — утверждает Филлис Гринейкер, автор психоаналитической работы о Кэрролле, — ибо в таком случае можно принять фантастическую идею, что кот из сыра может съесть крысу, которая съела бы сыр!» (Кэрролл 1982: 65-66).

Х. Л. Борхес в «Энциклопедии Вымышленных Существ» дает свою интерпретацию английскому выражению grin like a Cheshire cat, что означает «злобно усмехаться, как Чеширский кот». Один вариант интерпретации напоминает о чеширском сыре. Второй относится к Чеширскому графству – по утверждению английских шутников над высоким званием маленького графства «смеялись даже коты». По третьей версии во времена Ричарда Третьего в Чеширском графстве жил лесничий Катерлинг, который ловил браконьеров и при этом сардонически ухмылялся (Соучек 1994: 75).

Способность Чеширского кота то исчезать, то появляться также имеет свое объяснение. Во времена Л. Кэрролла в Чеширском графстве была распространена легенда о призраке Конглтонского кота. Согласно этой легенде Конглтонский кот, который был любимцем смотрительницы аббатства, в один прекрасный день не вернулся домой после прогулки. Через несколько дней женщина услышала царапанье в дверь; на пороге оказался ее любимый кот. Однако тот мгновенно исчез, как будто испарился в воздухе. Призрак Конглтонского кота появлялся на протяжении многих лет. Его видели сотни людей. Возможно этот образ сыграл вспомогательную роль в создании Чеширского кота (Notes and Queries, 1852).

Уже по внешнему виду кота можно догадаться, что это довольно загадочная, мистическая фигура: “*It looked good - natured, she thought: still it had VERY long claws and a great many teeth, so she felt that it ought to be treated with respect” (Carroll 1939: 64).*

Часто именно гиперболическое описание внешнего облика, созданная при помощи гиперболических эпитетов, заостряет внимание читателей. Она включает в себя мысль о необыкновенном, чрезмерном преувеличении, выходящем за рамки реального. Огромные размеры Чеширского Кота, его длинные когти, множество зубов, улыбка до ушей уже говорят о том, что Чеширский Кот — экстраординарная фигура по сравнению с другими котами, описанными в сказке.

Гиперболизация преследует цель намеренно выделить посредством преувеличения некоторые свойства предметов, создавая при этом эмоциональный фон в контексте. Интересное замечание о природе гиперболы сделал А. А. Потебня: «Гипербола есть результат как бы некоторого опьянения чувством, мешающего видеть вещи в их настоящих размерах. Если упомянутое чувство не может увлечь слушателя, то гипербола становится обыкновенным враньём» (Потебня 1905: 355).

Гиперболическая обрисовка внешности кота – как стилистический прием, встречается во многих сказках. Так, в британской фольклорной сказке «Король котов» именно внешность одного из котов выделяет его из ряда ему подобных в сказке:

> *There was not one cat, but hundreds of cats, of every size and coloring…*
> *On the steps to the altar, a big black cat – the biggest cat Peter had ever seen – was kneeling with his head bowed (Shepard 2004: 6).*

Обратим внимание также на неординарную внешность котов в другой британской сказке «Как коты научились мурлыкать». Для того чтобы спасти жизнь принцессы, цыганка советует достать трех белоснежных котят без единого белого волоска и держать их в замке, дать им мячи двух типов: льняные и золотые. Если котята будут играть с льняными мячами, то все будет хорошо, если с золотыми, то надо насторожиться:

> *Find three pure white cats, with not a single white hair upon them, and let them grow up with your child. Give the cats balls of two types to play with – balls of gold and balls of linen thread. If they ignore the gold and play with the linen, all will be well, but should they ignore the linen and choose the gold, beware!*
> *(How Cats Got Their Purr, 201: 1*).

Таким образом, в сказке Л. Кэрролла, как и в ряде других сказок, гиперболизм в обрисовке внешнего облика кота прокладывает путь к дальнейшему раскрытию образа животного.

Чеширский Кот, как и следовало ожидать, резко отличается от своих сородичей. Он умеет не только говорить, улыбаться, давать советы; Чеширский Кот способен также философски рассуждать. Л. Кэрролл наделяет его человеческими качествами,

сближая его с фольклорными образами. Ведь нередко в фольклоре можно встретить мотив превращения кота в человека и обратного превращения.

Хотя Чеширский Кот не превращается в человека, тем не менее, многие его поступки уподобляются человеческим. Для изображения Чеширского Кота Л. Кэрролл прибегает к особому стилистическому приему – анторпоморфизму. Антропоморфизм (от греч. anthropos «человек» и morphe «вид, форма») – 1) приписывание человеческих свойств неодушевленным предметам, явлениям природы, животным, растениям; 2) представление божества в человеческом образе (Ожегов 1984: 28).

Рассмотрим диалог Алисы с котом, где кот, подобно человеку, разговаривает с Алисой, указывает ей путь, по которому идти, дает характеристику людей, живущих в Стране Чудес:

> *"Would you tell me, please, which way I ought to go from here?"*
> *"That depends a good deal on where you want to get to," said the Cat.*
> *"I don't much care where"— said Alice.*
> *"Then it doesn't matter which way you go," said the Cat.*
> *"So long as I get SOMEWHERE," Alice added as an explanation.*
> *"Oh, you're sure to do that," said the Cat, ""if you only walk long enough."*
> (Carroll 1939: 64).

Особенно интересны философские мысли Чеширского Кота о том, что если достаточно долго идти, то обязательно куда-нибудь попадешь. В своей книге «Философ смотрит на науку» Джон Кемени ставит вопрос Алисы и ответ Чеширского Кота эпиграфом к главе о науке и нравственных ценностях (Kemeny 1959). В ответе кота выражается извечный конфликт между наукой и этикой. Как указывает Кемени, «наука не может сказать нам, в каком направлении следует идти, однако, после того как решение будет принято, она может указать наилучший путь к достижению цели» (Кэрролл 1982: 70).

Выражения «кот говорит», «кот советует», «кот указывает», «кот возражает» встречаются не только в кэрролловской сказке. Проведем интертекстуальные параллели с другими сказками, в которых присутствуют подобные анторпоморфизмы.

В британской фольклорной сказке «Как коты стали мурлыкать» принцесса, оказавшись в безвыходном положении, с горечью обращается к трем котам, живущим у

нее во дворце. Она сожалеет, что кошки не знают, что с ней произошло, а то наверняка помогли бы. К ее удивлению, один из трех котов, усевшись к ней на колени, посмотрел ей в лицо, открыл рот и стал говорить:

> *"We know what is needed and we know how to help you," it said. "Cats have no hands, only paws, so we can do the spinning for you and it will not break the terms of the prophecy. Now we must get to work for there is little time left*."(*How Cats Got Their Purr, 2010: 1*).

Обратим внимание на то, что из самой сказки явствует: говорящий кот – явление необычное. Во-первых, об этом свидетельствует удивление принцессы, не ожидающей ничего подобного. Во-вторых, в сказке отмечается, что она обратилась к трем безмолвным котам, то есть коты никогда прежде не говорили. В-третьих, в сказке подробно описывается это из ряда вон выходящее событие: кот, усевшись на колени принцессы, уставился на нее, открыл рот и потом уже следует самое существенное – он заговорил. Благодаря тропу «кот заговорил» происходит дальнейшее продвижение повествования сказки вперед.

В британской фольклорной сказке «Король котов» поведение котов напоминает поведение людей. Коты зажигают свечи в церкви, усаживаются за скамьи, опускаются на колени, преклоняют головы, выносят на своих плечах гроб:

> *I never knew a cat to light a candle. They (the cats) filled the pews, and all of them sat upright just like people (Shepard 2004: 5-6).*
>
> *Coming across the graveyard was the black bishop cat, and behind him were six more black cats, carrying on their shoulders a small coffin (Shepard 2004: 20).*

Кажется, только кошачий язык выдает их кошачье происхождение:

> *Standing above him with paws upraised was a black cat in bishop's robes, intoning, "Meow, meow…"*
>
> *Just as he was about to climb out, he heard a distant Meow, then again, Meow, and again, Meow (Shepard 2004: 8).*

Однако, оказывается, что большой черный «кот-епископ» умеет говорить человеческим языком. Он обращается к Питеру и дает ему поручение: "*Then he turned and stared straight at Peter and spoke*: *"Tell Tom Tildrum . . . that Tim Toldrum's . . . dead." (Shepard 2004: 21).*

Питер в ужасе бежит к отцу Алену и рассказывает о случившемся. Он сообщает о том, что кот с ним говорил, даже дал ему поручение передать Тому Тилдрему то, что Тим Толдрем мертв. Услышав эти слова, кот отца Алена покачнулся, разволновался, встал на задние лапы и тоже заговорил: *“Tom was swaying, and Tom was swelling, and Tom was standing on his two hind legs, and then Tom spoke. “What? Tim Toldrum dead? Then I’m the King o’ the Cats!” (Shepard 2004: 28).*

Говорящие коты появлются во французской сказке «Белая кошка». Принц, заблудившись в лесу и отчаявшись, заметил в ночи тусклый свет. Идя по направлению к свету, он увидел золотые ворота. Это был замок Белой Кошки. Как только Белая Кошка поговорила с ним своим сладким нежным голоском, принц понял, что перед ним не обычная кошка, а волшебное существо:

> *She looked very young and very sad, and in a sweet little voice that went straight to his heart she spoke to him.*
> *“King’s son,” said the sad white cat, “You are welcome. The Queen of the Cats is glad to see you.”*
> *“Lady Cat,” replied the prince, “I thank you for receiving me so kindly, but surely you are no ordinary cat? The way you speak and the magnificence of your castle prove it plainly.” (The White Cat 2010: 4).*

Однако, по сравнению с другими котами-героями, есть один признак, который отличает Чеширского Кота от других котов: это способность незаметно растворяться в воздухе, а потом снова при желании появляться. После того, как королева приказала отрубить голову кота, палач сказал, что нельзя отрубить голову, если, кроме головы, ничего больше нет. Голова кота стала медленно таять в воздухе и окончательно исчезла: “*The Cat’s head began fading away the moment he was gone, and, by the time he had disappeared” (Carroll 1939: 86).* Таким образом, для описания Чеширского Кота Л. Кэрролл прибегает к другому тропу — синекдохе. Синекдоха — троп, состоящий в назывании целого через его часть или наоборот (Кухаренко 1986: 41). Одна лишь голова является достаточной, для подразумевания целого кота. Применение синекдохи создало своеобразную атмосферу в сказке. Именно благодаря тому, что возникла только голова Чеширского Кота, палач отказался ее

отрубить, и в сказке возник спор по этому поводу. Вся эта сцена создала юмористический эффект.

Одинокая голова, способная подобно живому человеку разговаривать, петь, просить, благодарить встречается и в британской фольклорной сказке «Три головы в колодце». Сюжет сказки следующий: молодая принцесса, ушедшая из дома из-за злой мачехи, встретила старика, который дал ей волшебный прутик. Пройдя через непроходимую изгородь с помощью волшебного прутика, принцесса подошла к колодцу, из которой всплыли три золотые головы, поговорили с ней, попросили, чтобы девушка их умыла, причесала и обсушила:

Wash me, and comb me,
And lay me down softly.
And lay me on a bank to dry,
That I may look pretty,
When somebody passes by.
(Jacobs 2009: 201).

Затем они благословили девушку, которая послушно исполнила все их желания.

Then said the heads one to another: "What shall we weird for this damsel who has used us so kindly?"

The first said: "I weird her to be so beautiful that she shall charm the most powerful prince in the world."

The second said: "I weird her such a sweet voice as shall far exceed the nightingale."

The third said: "My gift shall be none of the least, as she is a king's daughter, I'll weird her so fortunate that she shall become queen to the greatest prince that reigns." *(Jacobs 2009: 202).*

Синекдоха применяется и в других сказках. Во французской сказке «Белая Кошка» принц, очутившись в заколдованном замке Королевы Котов, с удивлением увидел в воздухе много рук, носящих горящие факела. Затем руки провели его в великолепную комнату, где был накрыт стол для двоих. Таинственные руки подали ужин. Утром эти руки одели принца в охотничью одежду и оседлали ему коня:

The Prince could see nothing but numbers of soft, pretty hands in the air, each holding a flaming torch...

The hands then led him to a splendid room...The mysterious hands brought in the supper...

In the morning the mysterious hands quickly dressed him in hunting costume...

The hands led a wooden horse up to the prince, and mounted him (The White Cat 2010: 4-5).

После того, как заколдованная Белая Кошка стала принцессей, она объяснила, что злые феи превратили некоторых из ее приближенных в кошек, а слуг и служанок сделали невидимыми, кроме рук. Таким образом руки, которые провожали, подавали, накрывали выступают в сказке синекдохой: ведь на самом деле это были слуги и служанки, представленные через руки. Поскольку основной функцией слуг и служанок является работа, они и представлены в сказке через руки. Подобно синекдохе в кэрролловской сказке, данная синекдоха играет вспомогательную роль в создании своеобразной необычной атмосферы.

Исходя из вышеизложенного, можно сделать вывод о том, что для изображения Чеширского Кота Л. Кэрролл использовал следующие тропы: гиперболические эпитеты, антропоморфизм, синекдоху. Установление интертекстуальных отношений с другими сказками, в частности с фольклорными, позволяет глубже и четче раскрыть образ Чеширского Кота, играющего не последнюю роль в организации столь уникального неординарного мира сказки.

ЛИТЕРАТУРА

1. **Carroll, L.** (1939). *The Penguin Complete Lewis Carroll.* London: The Nonesuch Press.
2. **Gardner, M. ed.** (1967). *The Annotated Snark.* Harmondsworth: Penguin.
3. **Harvey, Darton, F. J.** (1970). *Children's Books in England*. Cambridge University Press.
4. *How Cats Got Their Purr and Other Fairy Tales* (2010). www.messybeast.com/moggycat/brit-fairy.htm.
5. **Jacobs, J.** (2009). *English Fairy Tales.* London: Abela Publishing.
6. **Kemeny, J.** (1959). *A Philosopher Looks at Science.* New York: Van Nostrand and Reinhold Company.
7. *Notes and Queries.* (1850). №55, Nov. 16.

8. *Notes and Queries*. (1852). № 130, April 24.
9. **Shepard, Aaron.** (2004). *The King o' the Cats.* New York: Atheneum.
10. *The White Cat.* (2010). www.messybeast.com/moggycat/brit-fairy.htm.
11. **Борхес Х. Л.** (1994). *Энциклопедия вымышленных существ.* Минск: Старый Свет.
12. **Брешева Н. П.** (2003). *Образ кошки в мифологии, фольклоре и русской литературе.* Москва: Первое сентября.
13. **Демурова Н. М.** (1991). *Алиса в Стране Чудес и в Зазеркалье*. Москва: Наука.
14. **Ермакова А.** (2006). Человек и кошка // *Наука и техника*, 4 октября. Москва: Наука.
15. **Кэрролл Л.** (1982). *Приключения Алисы в Стране Чудес. Алиса в Зазеркалье.* Москва. Издательство «Правда».
16. **Кухаренко В. А.** (1987). *Практикум по стилистике английского языка.* Москва: Высшая школа.
17. **Ожегов С. И.** (1984). *Словарь русского языка.* Москва: Русский язык.
18. **Потебня А. А.** (1905). *Из записок по теории словесности*. Харьков: Мирный труд.
19. **Соучек Л.** (1994). *Энциклопедия всеобщих заблуждений.* Минск: Старый Свет.
20. **Старостина Г.** (1997). Искусство и наука кошачьего сна. // *Птичий рынок*, N 16.

Lusine Tovmasyan

INTERTEXTUAL INTERPRETATION OF LEWIS CARROLL'S CHESHIRE CAT

Summary

The figure of the cat appears repeatedly in Lewis Carroll's tales. The introduction of this personage plays a major role in creating dream narratives. The Cheshire Cat is a central figure in *Alice's Adventures in Wonderland.* This fantastic and mysterious figure grins from ear to ear and vanishes any time it chooses. In the paper we have tried to read the stylistic portrait of the Cheshire Cat through setting intertextual links with other tales, both oral and literary. To create this fabulous animal Carroll uses a variety of tropes: hyperbolic epithets, metaphors, and synecdoche.

SYUZI HOVHANNISYAN

INTERPRETING TROPES IN CHARLES DICKENS'S 'A CHRISTMAS CAROL'

Charles Dickens wrote a number of books especially for children. These works "have remained a staple of childhood and adolescent reading in the 20th century" (Carpenter; Prichard 1995: 148). His *Christmas Books* were popular with children all over the world: *A Christmas Carol* is read in nurseries, schools, staged in theaters and has had a series of film and cartoon adaptations. The book, which potentially formed the Christmas way of life, was written in 1843[1].

The word *carol* from the old French *carole*, that is a dance with a song, has had religious associations only since the 14th century. Earlier carols were sung at any feasting or celebration (Baker 1968: 81).

A Christmas carol is a song or a hymn whose lyrics are on the theme of Christmas or winter in general and which is traditionally sung in the period before Christmas. Carols were first sung in Europe thousands of years ago but these were not Christmas Carols. They were pagan songs, sung at the Winter Solstice celebrations as people danced round stone circles (www.whychristmas.com/customs).

Why did Dickens call his story *A Christmas Carol?* This may be because he expected the story to be repeated and shared, and to bring people together just as the singing of Christmas carols spread joy and brought families together each season. As he wrote in the preface "I have endeavoured in this Ghostly little book, to raise the Ghost of an idea, which shall not put my readers out of humour with themselves, with each other, with the season, or with me. May it haunt their houses pleasantly, and no one wish to lay it" (Dickens 2003: 5). His carol was and is a song of praise of the Christmas season worldwide.

Dickens's *A Christmas Carol* is not only a piece of narrative but also a means of artistic form to propagate social feelings, joys, poverty and wealth. By having an impact on readers' feelings through images and mood in his Christmas tale, Dickens addressed both the *needy* and the *wealthy*. The London literary magazine *The Atheneum* declared it "a tale to make the reader laugh and cry, to open his hands, and open his heart to charity even toward the uncharitable" (wikipedia.org/wiki/Athenaeum magazine).

The tale begins on Christmas Eve, years after the death of Ebenezer Scrooge's business partner Jacob Marley: "*Marley was dead: to begin with. There is no doubt whatever about that".*

Scrooge is established within the first stave[2] as a greedy and stingy businessman who has no place in his life for kindness, compassion, charity, or benevolence.

A Christmas Carol is rich in descriptive details. It may be as well to say, at the outset, that such details are not intended to be decorative but perform a range of elaborate functions within the vast and intricately plotted story. The way Dickens used language to convey messages and shock the Victorians as well as modern readers becomes obvious when we apply to metaphorical interpretation of the tale. Through the use of such major devices as symbols, metaphors and similes Dickens's descriptions realize multiple functions within the narrative. In other words, they contribute both to the deft portrayal of characters and plot development, ultimately enriching the overall effect of the narrative.

Northrop Frye claims that symbols and metaphors in literature pack a whole lot of meaning in them. Even when they are made up from the author's imagination or real life, "we know that something is up". But our understanding is limited by our knowledge about that particular object or phrase (Frye 1990: 83).

Symbolism is defined as using a person, place, or thing to represent an abstract idea. To fully understand what a symbol is, a look at the origin of the word is needed. Symbol comes from the ancient Greek word *symballein*, which means to put or throw together. A symbol is something that represents something else by association, resemblance, or convention, especially a material object used to represent something invisible. Symbols and metaphors, in the art of writing, can be obvious or cleverly hidden. The use of symbols and metaphors, according to *The* Oxford *Dictionary of World Religions*, "can be a powerful tool to invoke

the imagination and emotions of the reader. Although it might seem obvious to define a symbol as that which stands for something which it represents, in fact a symbol involves far more complex conditions of meaning – to be seen not least in the fact that symbols frequently stand for themselves, especially in the religious case" (Bowker 2000: 567).

J. Cooper claims that in interpreting literature, it is important to remember that a poem or a short story means more than the writer consciously intended. It can have this surplus of meaning because of the way language works. Many images (signs) in a work of literature will have personal, cultural, and universal associations for both reader and writer (Cooper 1990: 64).

The process of the interpretation of linguistic elements in fiction may reveal shades of meanings, different "expressive-emotional-evaluative overtones" (Gasparyan 2010: 109).

Metaphor is often defined as an intentional use of words in dictionary and contextual meanings. The basis for such use is the likeness of notions. As V. Schakhowsky claims the similarity is in one's mind, not in the nature of notions, so a metaphor can exist only within a definite context (Schakhowsky 2008: 95).

Metaphors, according to M. Skrebnev, originally applied arbitrarily to any kind of transfer, denote expressive renaming on the basis of likeness of two distinct objects: "the real object of speech and the one whose name is actually used. But there is only affinity, no real connection between the two" (Skrebnev 2003: 112).

A. Landy's and W. Rodney's *Introduction to Literature* considers metaphors as direct comparisons of one object with another. In metaphors "the fusion between the two objects is more complete, for metaphor uses no *as* or *like* to separate two things being compared. Instead, a metaphor simply declares that A "is" B; one element of the comparison becomes, for the moment at least, the other" (Landy; Rodney 1999: 409).

Before proceeding with the analysis of the figurative language of the material under consideration we may claim that *music* makes one of the most important metaphors in this tale. It can be seen as symbolizing the joy of Christmas and of life itself.

The most dominant and vivid metaphors in *A Christmas Carol* are relevant to the figures of the three spirits who visit Scrooge. By means of personification, metaphors giving inanimate objects, abstract concepts or actions, human or near human characteristics, the author effectively depicts the three ghosts: the Ghosts of Christmas Past, Present and Yet to Come.

M. Skrebnev explains personification as "the attribution of human qualities to lifeless objects – to abstract notions, ideas, deeds, intentions, emotions, etc. In poetry and fiction, the purpose of personification is to help to visualize the description, to convey dynamic force to it or to reproduce the particular disposition of the viewer" (Skrebnev 2003:124).

Dickens' characters have a depth and each character has its own fully developed personality often gained 'at the expense' of symbols. The Ghost of Christmas Past personifies memory. With the help of this ghost Scrooge is forced to remember his past and learn lessons from it. The ghost's description is full of contradictions: it is either an elderly man or a child. It has long white hair but has neither a wrinkled face nor weak arms. It wears a tunic of the purest white and round its waist a lustrous belt is bound. In contradiction to that wintery emblem the ghost has its dress trimmed with summer flowers. But the strangest thing about it is that from the crown of its head there springs a bright clear jet of light. The light that shines from the ghosts' head as well as the lustrous belt may figure as symbols of *illumination* and reflect Scrooge's past. The drawn analogy between the ghost's appearance and its mission comes to prove that it has little to do with the present, that is, with the Christmas season, and its main goal is to remind Scrooge who he was in the past. The contradiction of a child and an old man may be a symbol of life period, the life Scrooge lived without ever feeling mercy or pity.

The ghost of the Christmas present personifies generosity. When this figure appears, it brings with it abundance of food:

> *Heaped up on the floor, to form a kind of throne, were turkeys, geese, game, poultry, brawn, great joints of meat, sucking pigs, long wreathes of sausages, mince-pies, plum puddings, barrels of oysters, red-hot chestnuts, cherry-cheeked apples, juicy oranges, luscious pears, immense twelfth cakes, and seething bowls of punch* (Dickens 2009: 75).

The ghost itself is depicted large and with exposed breast. It bears a big torch, which enhances the flavor of meals and relationships at Christmas. The green colour of the phantom's loose robe may be seen as a symbol of Christmas tree and the looseness as well

as the ample folds of its clothing match the abundance of the season: "*This garment hung so loosely on the figure that its capacious breast was bare"* (Dickens 2009: 75).

Another important issue related to the ghost's appearance is clothing, which helps the reader to 'see' the characters' nature more thoroughly. As the literary fairy tale does not necessarily have to be brief and to be memorized orally, it can contain detailed portrayal of characters, including description of clothes (Jivanyan 2009: 157).

Generosity appears to be as joyful as the Christmas season itself. Its genial face, its sparkling eye, open hand and cheery voice arouse the mood of Christmas and make people forget their troubles and enjoy the birth of our Saviour.

When Scrooge asks about the age of the spirit the answer is *"more than eighteen hundred".* The spirit's age is suggestive of the Advent of Christianity. Also, it is the year *A Christmas Carol* was written. Apparently, Dickens draws a parallel between the phantom's age and the name it bears – the ghost of present.

The ghost of Christmas yet to come may be seen as a personification of relentlessness. It is the ghost that haunts the miser Ebenezer Scrooge, in order to prompt him to adopt a more caring attitude towards life and avoid the horrid afterlife of Marley. It appears to Scrooge as a figure entirely muffled in a black hooded robe, except for a single gaunt hand with which he points. Although the character never speaks in the tale, Scrooge understands him, and it simply leads Scrooge from scene to scene pointing always forward with its outstretched hand:

> *The Phantom slowly, gravely, silently approached. When it came near him, Scrooge bent down upon his knee; for in the very air through which this Spirit moved it seemed to scatter gloom and mystery. It was shrouded in a* ***deep black garment****, which concealed its head, its face, its form, and left nothing of it visible save one outstretched hand. It thrilled him (Scrooge) with a vague uncertain horror, to know that behind the dusky shroud there were ghostly eyes intently fixed upon him, while he, though he stretched his own to the utmost, could see nothing but a spectral hand and one great heap of black"* (Dickens 2009: 113).

The adverbs *slowly*, *gravely* and *silently*, as well as the descriptions *deep black garment* and *muteness* used to describe the ghost's movement and appearance are evocative of some

grave funeral scene. Moreover, the Ghost's general look suggests it may be associated with the Grim Reaper[3] and the Ghost's muteness and undefined features (always covered by his robe) may also have been intended to represent the uncertainty of the future.

The fairy tale portrayal is often based on the visual aspect of depiction and it is not occasional that tale characterization is very often realized by means of colours (Jivanyan 2006:17). Colour black functions here as an essential component of death and mourning. With the help of the ghost Scrooge foresees his death and mourns over it noticing the indifference of the surrounding people. The colours of ghosts' clothing – white, green and black show the importance of colour symbolism in the tale and reveal the genuine synthesis between characters and settings.

Many scholars suggest creating a remarkable character is one of the most difficult aspects of writing a fiction. *"Character is almost always greater or equal to plot, for it is who made it happen or to whom it happened that draws the reader's empathy"* (Knorr; Schell 2006: 188).

Scrooge as a character is so notable, that the English language has transformed his name into an adjective describing an unbending, uncaring leader or boss. Scrooge's name has become a byword for meanness and his pet-phrase *Bah*, *humbug*[4] has also taken a life of its own.

"Fezziwig" the merriest character of the tale symbolizes the joy of Christmas as if in contrast to Scrooge who symbolizes hatred and depression. Though a good man of business, he is deeply interested in the happiness of his employees. Fezziwig's language is positive, rich in such words as *Jumpy*, *Hilli-ho, Yo ho and Chirrup*. These phrases are vivid examples of the character's excitement and enthusiasm for Christmas. By means of parallelism the author depicts the magical surroundings of the party in which the character appears: "*There were more dances, and there were forfeits, and there was cake, and there was negus"* (Dickens 2003: 61).

Scrooge's textual portrait starts metaphorically with the phrase *"A tight-fisted hand at the grindstone"*(Dickens 2003: 9). Seven epithets follow it: *squeezing*, *wrenching, grasping, scraping, clutching, covetous, old sinner*. Each of the mentioned words describes the seven traits of Scrooge's character and gives the reader an almost visual portrait of the

character. The number of the mentioned epithets does not seem to be chosen randomly. The author might have used it to evoke an association with seven deadly sins also known as the Capital Vices or Cardinal Sins, "a classification of objectionable vices that has been used since early Christian times to educate and instruct followers concerning fallen humanity's tendency to sin (Bowker 1999: 527).

Most academic dictionaries define Scrooge as *a character in Dickens's Christmas Carol, a selfish person who is unwilling to give or spend, a miser, stingy person, penny pincher, skinflint, etc*. Obviously we can speak of antonomasia, the use of a proper noun as a common noun and vice versa: the proper name of Dickens's character, like a series of other literary names, has become a common adjective current in English.

Interestingly enough, in most dictionaries the verb *to scrounge* is found. To scrounge means to squeeze or to press; the dialectal verbs are *to scringe* or *to scrunge* both meaning *to steal*. It may be assumed that *Scrooge*, the name of the miserly old man in Dickens's tale, is based on the above-mentioned verbs and Dickens might have had it in mind. The author's descriptions (squeezing, grasping, clutching) revealing Scrooge's nature come to support our hypothesis.

The structure and behaviour of fictional characters often depend on the environment. Setting is of great importance in Dickens's work too. Weather often serves as an adequate barometer of character moods and states. A dark, overcast day is seldom juxtaposed with cheerfulness of character, just as a bright, sunny day is seldom juxtaposed with gloomy disposition. J. Cirlot underlines the close relationship between psychology and weather in fiction. In his *Dictionary of Symbolism* he notes that the interplay between climate and character psychology is one of the most frequent in literature (Cirlot 1990: 148). Dickens's *A Christmas Carol* is a vivid illustration of the above-mentioned statement. He skillfully sets the weather background for his characters about to appear:

> *Once upon a time – of all the goods days in the year, on Christmas Eve – old Scrooge sat busy in his counting house. It was* ***cold, bleak, biting weather: foggy withal:*** *and he could hear the people in the court outside, go wheezing up and down, beating their hands upon their beasts, and stamping their feet upon the pavement stones to warm them (Dickens 2003: 9).*

Thus, weather plays an essential role in describing Scrooge's character. In fact, weather may be seen as a major symbol of Scrooge's world. The cold, the fog and the deserted streets of London all create a ghostly feeling in readers' mind and are suggestive of what is yet to come. The author's challenge to compare Scrooge to the weather, thus making him a very cold hearted person, comes to prove that even the worst weather cannot be compared to Scrooge's *'frostiness'*: he does not care for anyone but himself: *"the cold within him froze his facial features"*. Thus, it is not weather that affects Scrooge but the cold inside him. Dickens continues with the theme of the weather: "*The heaviest rain and snow, and hail, often 'came down' handsomely and Scrooge never did"* (Dickens 2003: 9).

At the end of the tale when Scrooge is transformed into a kind and generous character, and his heart is full of joy and illustrious laugh the weather changes accordingly:

Running to the window, he opened it, and put out his stirring, cold, cold, piping for the blood to dance to; Golden sunlight; Heavenly sky; sweet fresh air; merry bells. Oh, glorious. Glorious! (Dickens 2003: 143).

To sum up, Dickens's *A Christmas Carol* can be read as a tale characterized by an unparalleled balance between plot and narrative style, the fantastic and the real, character and setting, text structure and tropes. How tropes are used to invoke our imagination and emotions is all up to our knowledge and understanding.

NOTES

1. According to *The Oxford Companion to English Literature* (1985) Charles Dickens completed the manuscript for 'a little ghost story about Christmas' in early December of 1843. He called it *A Christmas Carol* and the publisher printed the first copies a week before Christmas. By Christmas Eve 6000 copies of the book were sold. "The story was overwhelmingly received, being read, and repeated in homes throughout London and not only" (Margaret 1985: 272).
2. Dickens called the five chapters of the book *staves*. A musical stave is a stanza with a consistent theme and mood. Each stave in the story delivers a different message and each has a definite mood. As in a carol each stave can stand alone but each contributes to the carol's main theme.
3. In English, death is often given the name Grim Reaper. "From the 15th century onwards, it came to be shown as a skeletal figure carrying a large scythe and clothed in a black cloak with a hood. It is also given the name of the Angel of Death stemming from the Bible (Cirlot 1990: 77).

4. Webster's Dictionary explains 'Humbug' as an old term meaning *hoax* or *jest.* "While the term was first described in 1751 as student slang, its etymology presents meaning as an exclamation closer to *nonsense* or *gibberish*, while as a noun, a humbug refers to a *fraud* or *impostor,* implying an element of unjustified publicity and spectacle" (Webster's Deluxe Unabridged Dictionary 1979).

REFERENCES CITED

1. **Ջիվանյան, Ա.,** (2009), Հեքիաթը բարձր նորաձևության համատեքստում // *Ոսկե դիվան,* պրակ 1, Երևան, Հովի. Թում. թանգ.:
2. **Adrian, R.** (1995). *Dictionary of Proper Names.* Mackays of Chantham Press.
3. **Baker, M.** (1968). *Discovering Christmas Customs and Folklore*. London: CIT Press.
4. **Bowker, J.** (2000). *Oxford Concise Dictionary of World Religions.* Oxford University Press.
5. **Carpenter, H. & M. Prichard** (1995). *The Oxford Companion to Children's Literature.* Oxford; New York: Oxford University Press.
6. **Cooper, J.** (1990). *An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols.* Thames & Hudson Press.
7. **Cirlot, J.** (1990). *Dictionary of Symbols.* New York: Philosophical Library Press.
8. **Dickens, Ch.** (2009). *A Christmas Carol.* Yerevan: Tigran Mets.
9. **Frye, Northrop** (1990). *Myth and Metaphor.* University of Virginia Press.
10. **Gasparian, S.** (2009). Verbal Art From the Polyphony of the Word to Non-Verbality// *Armenian Folia Anglistika*, 1-2 (6). Yerevan: Lusakn.
11. **Jivanyan, A.** (2006). *Sleeping Beauties: The Rhetoric of the Female Body*. Yerevan: Zangak-97.
12. **Knorr, J. & T. Schell** (2006). *Writing Fiction in Poetry*. London: Pearson Press.
13. **Landy, A. & W. Rodney** (1999). *Introduction to Literature.* New York: Houghton Mifflin Press.
14 **Margaret, D.** (1985). *The Oxford Companion to English Literature.* New York: Oxford University Press.
15. http:/(2008). *English Stylistics.* Moscow: LKI Press.
16. **Skrebnev, M.** (2000). *Bases of English Stylistics.* Moscow: Astrel Press.

DICTIONARIES

1. Chambers's Twentieth Century Dictionary, 1965.
2. Longman Dictionary of Contemporary English, 1978.
3. Roget's International Thesaurus, 1977.
4. The American Heritage Dictionary, 1991.
5. The Newbury House Dictionary, 1996.
16. Webster's Universal College Dictionary, 1997.
17. Webster's Deluxe Unabridged Dictionary, 1979.
18. Webster's II New Revised University Dictionary, 1984.

ELECTRONIC SOURCES

1. http:/www.whychristmas.com/customs, accessed December 3, 2010.
2. http:/en.wikipedia.org/wiki/Athenaeum_magazine, accessed December 3, 2010.

Սյուզի Հովհաննիսյան

ՉԱՐԼԶ ԴԻՔԵՆՍԻ «ՍՈՒՐԲ ԾՆՆԴՅԱՆ ԱՎԵՏԻՍ» ՀԵՔԻԱԹԻ ՈՃԱԿԱՆ ՀՆԱՐՆԵՐԻ ՄԵԿՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ամփոփում

Չարլզ Դիքենսի «Սուրբ Ծննդյան ավետիսն» առանձնանում է պատմության ու շարադրանքի, կերպարների ու միջավայրի, իրականի ու երևակայականի, տեքստի կառուցվածքի ու ոճական յուրատիպության բացառիկ ներդաշնակությամբ: Ներկա հոդվածի շրջանակներում փորձ է արվում վերլուծել ու մեկնել Դիքենսի ստեղծագործությունը ոճական այն հնարների տեսանկյունից, որոնց միջոցով կառուցվում է տեքստային դիմանկարների ամբողջ մի շարք:

DIANA HAYROYAN

METAMORPHOSIS AS A STYLISTIC AND NARRATIVE DEVICE IN GEORGE MACDONALD'S FAIRY TALES

In its broadest sense metamorphosis is understood as an obvious change in appearance, character, condition or function as well as transformation by magic or sorcery. Among students of rhetoric Gaston Bachelard, Mikhail Bakhtin and Roman Jackobson undertook the first theoretical studies of literary metamorphosis in the 1930s. Many scholars, among them Tzvetan Todorov, do not accept metamorphosis can have an autonomous rhetorical status. He considers metamorphosis to be the propensity of the text to get rid of tropes, a tendency to literalize tropes at the expense of the intentional enlivening of their worn, hackneyed semantics (Todorov 1975: 77; 79).

Pierre Brunel argues metamorphosis is, after all, only a metaphor feigning to describe something else while also describing the sameness of the changed self – a kind of comparison between various states or beings – metamorphosis thus suggests an event that leads to something not wholly different from that which was before (Mikkonen 1996: 3).

Metamorphoses figuring in fairy tales stand apart and awaken special interest. The tropic status of metamorphosis here is of singular nature. A. Jivanyan claims metamorphosis in fairy tales is a unique trope belonging more to the story than to the rhetoric of the fairy tale. In a certain sense metamorphosis can be seen as a genre-defining device. No wonder one of the oldest and most famous collections of fairy tales written by the Roman fairy tale writer Lucius Apuleius is called *Metamorphoses* or *The Golden Ass* (Jivanyan 2007: 50).

A unique place in this respect belongs to George MacDonald's fairy tales *At the Back of the North Wind* and *The Princess and the Goblin*. The metamorphoses in these tales are both beautiful and bizarre.

At the back of the North Wind is a magic story that has delighted children and adults for generations. This fairy tale manifests MacDonald's rhetorical and creative skills. The specific use of metaphors, similes and metonymies contribute greatly to the tale poetics. New semantic layers appear due to the unique device of metamorphosis. The close examination of fantastic transformations of the North Wind, the guises she takes, reveals metamorphosis not only as a rhetorical device but also as a vehicle for gaining narrative tension.

Right at the start of the tale MacDonald introduces the North Wind: a creature of singular beauty with black hair streaming in every direction and her face like a moon out of invisible air:

> *The instant he said the word a tremendous blast of wind crashed in a board of the wall and swept the clothes off Diamond. Leaning over him was the large, beautiful, pale face of a woman. From her head streamed out her black hair in every direction so that the darkness in the hay-loft looked as if it was made of her. Her hair began to gather itself out of darkness and fell down all about her again, till her face looked out of the midst of it like a moon out of a cloud (MacDonald 1994: 19).*

In this episode the personage experiences intended metamorphosis to be close to the child's belief in the supernatural; the North Wind changes into a woman. On the one hand, it realizes through personification: an inanimate object, the north wind, is personified into a woman. On the other hand, the text suggests an implicit comparison, a simile: the blowing of the North wind is associated with the woman's streaming hair, which symbolizes freedom and power at the same time. With care the author prepares the reader for North wind's numerous alterations:

> *If you see me with my face all black, don't be frightened. If you see me flapping wings like a bat's, as big as the whole sky don't be frightened. ... Even if you see me looking in at people's windows like Mrs. Eve Dropper, the gardener's wife, you must believe I am doing my work. Nay, Diamond, if I change into a serpent or a tiger, you must not let go your hold of me, for my hand will never change in yours if you keep a good hold. If you keep good hold, you will know who I am all*

> *the time, even when you look at me and can't see me the least like the North Wind. I may look something awful (MacDonald 1994: 22).*

In the passage above, North Wind as if reveals herself; though her words seem simple, she says a little *more* than a child *can* understand. She stirs curiosity and wonder in the mind of little Diamond. Her speech sounds mysterious and significant and the reader becomes well aware of her mission.

> *She looked down at him and Diamond saw the loving eyes of the great lady beaming from the depths of her falling hair. And North wind was now tall as a full-grown girl. Her hair was flying about her head, and the wind blowing a breeze down the river. But she turned aside and went up a narrow lane, and as she went her hair fell down around her (MacDonald 1994: 42).*

Transformation here draws the reader's attention to North Wind's loving eyes full of maternal affection. *'The depth of her flowing hair'* signifies her mysterious nature. She possesses magic and power, and her next metamorphosis reveals her hidden wild essence, thus giving the story a powerful emotional charge: *"At the foot of the stair North wind stood still and Diamond, hearing a great growl, started in terror and there instead of North Wind was a huge wolf by his side"(MacDonald 1994: 43).*

In many cases MacDonald does not describe the process of metamorphosis and shows the personage already transformed as can be seen in the passage above. North Wind appears as a wolf. At first sight the reader gets the impression that she is a harmful malicious beast, but the wolf here is the symbol of an affectionate parent. In fact, in each stage of North Wind's metamorphosis there is a hint of wisdom. She does not eat small children as little Diamond fears, but needs the form of a giant female wolf to scare a drunken nursemaid, to punish her as she was calling the little child bad names. The transformation also shows the implicit identity of human and beast.

In her next metamorphosis North Wind appears as a tiniest creature speaking to Diamond in a gentle, merry childish voice. She is taking care of a bumble-bee, who flies out of one of the tulips:

> *And there was the tiniest creature sliding down the stem of the tulip. ... And, as she spoke, a moan of wind bent the tulip almost to the ground and the creature*

> *laid her hand on Diamond's shoulder. In a moment he knew it was North Wind (MacDonald 1994: 65).*

All the metamorphoses are really a certain kind of discovery revealing the unique fairy tale rhetoric, making the tale narrative expressive and beautiful, and disclosing facets of psychological and philosophical nature.

> *... there the form sat, like one of the great figure at the door of an Egyptian temple, motionless, with drooping arms and head. ... He was sure it was North Wind, but he thought she must be dead at last. Her face was white as snow, her eyes were blue as the air in the ice-cave, and her hair hung down straight, like icicles (MacDonald 1994: 117).*

In this scene North Wind changes into a motionless figure. Her metamorphosis is paralleled by a powerful interplay of metaphor and simile. On the one hand, the similarity of the North Wind to one of the figures at the door of the Egyptian temple reminds the reader of her power, on the other hand, the two similes expose her cold appearance: *"her face was white as the snow, her eyes were blue as the air in the ice-cave."*

When Diamond returns from her back North Wind turns into a humblebee, she changes into a minute creature to see if Diamond is brave without her support. Her intentional metamorphosis carries a hidden hint of wisdom. She wants to penetrate into Diamond's heart. Through different stages of metamorphosis the reader has to deal with different semantics. North Wind's power is unlimited; and her transformations call up strong contradictory emotions and associations:

> *She jumped from his shoulder, but when Diamond looked for her upon the ground, he could see nothing but a little spider, with long legs that made its way over the ice toward the south. ... And the spider grew and went faster and faster, till at once Diamond discovered that it was not a spider but a weasel. ... And the weasel grew and grew, till at once Diamond saw that weasel was not a weasel but a cat. ... But the next time he came up with the cat, the cat was not a cat but a hunting-leopard. ... And the hunting-leopard grew to a jaguar, all covered with spots like eyes. And the jaguar grew to a Bengal tiger and tiger flew over the snow in a straight line for the South, growing less and less to*

> *Diamond's eyes till it was only a black speck upon the whiteness, and then it vanished altogether (MacDonald 1994: 131).*

The quoted sequence of metamorphoses builds a distinctive narrative and poetic structure, thus contributing to the unique aesthetics of the tale. The passage is packed densely with metamorphoses. It is the summit of North Wind's transformations throughout the tale. From an *insect*, a harmless creature, she changes into animals of different sizes. With every new animal shape she becomes more and more powerful. Doubtless North Wind's disguises are often hierarchic. The choice of the animals reveals some logical sequence and gradation, a movement from a smallest insect to a powerful animal, the Bengal tiger. Of interest, most of the chosen animals: cat, leopard, jaguar and tiger are from the cat family. MacDonald seems to be relating cats to femininity, at the same time cats are associated with aloofness, pride, independence and beauty.

In the next episode the hair and the eyes become the central images. North Wind takes Diamond into her arms and dances with him. Affection towards the child turns out to be of vital importance:

> *To his unspeakable delight, he found his uplifted hands lying in those of North Wind's, who was dancing with him round and round the long bare room, her hair now falling to the floor, now filling the arched ceiling, her eyes shinning on him like thinking stars, and the sweetest of grand smiles playing breezily about her beautiful mouth. ... There she placed him on her lap and began to harsh him as if he were her own baby (MacDonald 1994: 371).*

The way North Wind appears causes a feeling of mystery and magic power. There is both light and darkness in this personage. This is how she explains her metamorphosis: "*I have to shape myself various ways to various people. But the heart of me is true. Sometimes people call me Bad Fortune, sometimes Evil Chance, sometimes Ruin."(MacDonald 1994:377).*

In the last part of the story North Wind appears making Diamond feel cold: at the finale of the tale Diamond dies, he goes to the back of the North Wind which is real paradise. Through the child's death MacDonald shows death is merely a second birth into a higher existence. And it is no wonder North Wind is a woman; death is seen as a female figure in many cultures.

MacDonald takes up the theme of metamorphosis in another fairy tale *The Princess and the Goblin*. Metamorphoses in this tale are unique in their own way. They too reveal both as rhetorical and narrative devices. Irene's great-great grandmother in the secret attic is the central image. The metamorphosis of the heroine does not entail change of shape; instead we find a flexible trope through which the author fills the reader with an almost inevitable feeling of wonder. Metamorphosis occurs with Irene's all-wise, all-knowing, all-loving great-great grandmother, who lives in a secret, mysterious place accessible only to those she chooses. She evokes a timeless mother figure that is always there when the child needs comfort or protection. Her metamorphoses possess rich symbolic meaning. This is how Princess Irene sees her for the first time:

> *Her hair was combed back from her forehead and face, and hung loose far down and all over her back. That is not much like an old lady-is it? Ah! But it was white almost as snow. And although her face was so smooth, her eyes looked so wise that you could not have helped seeing she must be old (MacDonald 1986: 17).*

Macdonald's detailed descriptions invoke amazing imagery. It is evident that great-great-grandmother has taken a kind of disguise. She is old and at the same time she is young. Her transformation aims at intensifying some inner qualities. She is shown spinning, an activity usually seen as an attribute of a wise old woman:

> *The princess opened the door, and entered. There was the moonlight streaming in at the window, and in the middle of the moonlight sat the old lady in her black dress with the white lace, and her silvery hair mingling with the moonlight, so that you could not have distinguished one from the other (MacDonald 1986: 76).*

She wears a black dress, indicative of her advanced age, whereas the white lace emphasizes her youth. Her silvery hair is interlocked with moonlight and an effect of perpetuity is created. The focus is again on hair, which changes its colour continually; a metaphoric relation is established between the hair and the silvery moon.

> *Her grandmother was dressed in the loveliest pale-blue velvet, over which her hair, no longer white but of a rich gold color streamed like a cataract,*

here falling in dull gathered heaps, there rushing away in smooth shining falls. As even as she looked, the hair streamed pouring down from her head, and vanishing in a golden mist ere it reached the floor. It flowed from under the edge of a circle of shining silver, set with alternated pearls and opals (MacDonald 1986: 96).

The black dress changes into blue velvet, showing her younger than before, the blue colour evoking a feeling of eternity and calmness. If in the previous passage her silver hair was mingled with the light of silvery moon, now her dress of blue velvet fits the blue sky. Great-great grandmother's hair is of rich gold colour, it is like a stream cataract, the shining beauty of nature that is pure and invincible. Metamorphosis of her hair colour can be viewed as an extension of simile; her hair bears resemblance to precious gold. Her old age means strength and beauty, mirth and courage. The soft moonlight and the milkiest pearl bring the child to the wonderful world of dreams and to fairyland.

Thus, in both tales metamorphosis figures as an individual feature of style closely linked both with the story line and the rhetoric, and should be estimated as the product of the author's unique style and unparalleled imagination. The attentive reading of metamorphosis provides a different and a deeper understanding of the fairy tale.

REFERENCES CITED

1. **Jivanyan, Alvard** (2007). *The Fairy tale as Archetext.* Yerevan: Zangak-97.
2. **MacDonald, George** (1994). *At The back of the North Wind*. Hertfordshire: Wordsworth Classics.
3. **MacDonald, George** (1986). *The Princess and the Goblin.* New York: Books of Wonder, William Morrow & Company.
4. **Mikkenon, Kai** (1996). Theories of Metamorphosis: from Metatrope to Textual Revision. // *Style.* Vol. 30, N 2, pp.1-20.
5. **Todorov, Tzvetan** (1975). *The Fantastic: a Structural Approach to a Literary Genre.* New York: Cornell University Press.

Դիանա Հայրոյան

ԿԵՐՊԱՐԱՆԱՓՈԽՈՒԹՅՈՒՆԸ ՈՐՊԵՍ ՈՃԱԿԱՆ ՈՒ ՊԱՏՄՈՂԱԿԱՆ ՀՆԱՐ ՋՈՐՋ ՄԱԿԴՈՆԱԼԴԻ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐՈՒՄ

Ամփոփում

Հոդվածի շրջանակներում փորձ է արվում ուսումնասիրել կերպարանափոխությունը որպես ոճական ու պատմողական հնար շոտլանդացի մանկագիր Ջորջ Մակդոնալդի հեքիաթներում: Տեսական նյութի ուսումնասիրության ու օրինակների վերլուծության շնորհիվ հնարավոր է դառնում կերպարանափոխությունը քննել տարբեր տեսանկյուններից: Արդյունքում կերպարանափոխությունը հնարավոր է դառնում բնութագրել թե՛ որպես ոճական, թե՛ որպես պատմողական հնար: Հաճախ այն հանդես է գալիս այլ ոճական հնարների, համեմատության, փոխանունության հետ զուգորդված: Այսպիսով, լայն կիրառություն ունենալով հեքիաթներում՝ կերպարանափոխությունն իր ուրույն տեղն է զբաղեցնում հրաշապատում ժանրերի ոճական հնարների շարքում: Առանձնահատուկ իմաստ հաղորդելով նկարագրվող իրադարձություններին՝ այն միաժամանակ բացահայտում է հեքիաթի ուրույն պոետիկան և նպաստում հեքիաթի տեքստի առավել խոր ընկալմանը:

ՄԱՏԵՆԱԳԻՏԱԿԱՆ

Bibliography

1. **Կարապետյան, Լյուդվիգ,** (2009), *Ոսկեդարից մինչև 21–րդ., հայ մանկապատանեկան գրականության ուրվագծեր,* 2 գրքով, Երևան, Ծիծեռնակ:

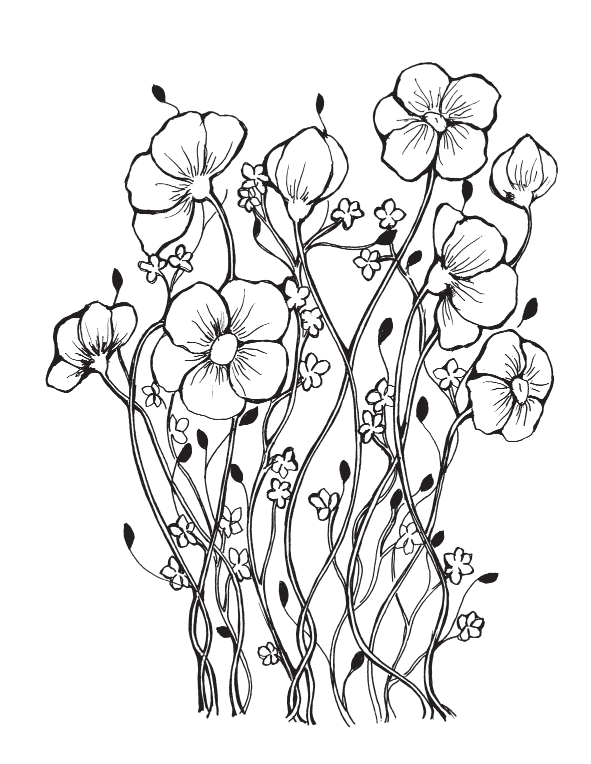
2. **Messenger Davies, Maire** (2010). *Children, Media and Culture.* Open University Press.

3. **Montgomery, Heather and Nicola J. Watson eds.** (2009). *Chidren's Literature: Classic Texts and Contemporary Trends.* Palgrave Macmillan. The Open Unversity Press.

4. **Rudd, David ed.** (2010). *The Routledge Companion to Children's Literature.* Routledge.

5. **Костюхина, Марина** (2008). *Золотое зеркало. Русская литература для детей XVIII-XIX веков.* Москва: О.Г.И.

ԳՐԱԿԱՆ ՀԱՎԵԼՎԱԾ



ՀՈՒՇԻԿ ԹԱՐԳՄԱՆԱՑ



ԳՐԻՄ ԵՂԲԱՅՐՆԵՐ

ԱՍՏՂԷ ԴՐԱՄ

(թարգմ. գերմաներենից՝ Տիրուհի Կուսպանյանցի առաջին տպ. Թիֆլիս, Մ. Շարաչեի տպարան)

Ապրում էր մէկ անգամ մի լաւ աղջիկ, որի հայրն ու մայրը մեռել էին և նա այնպէս աղքատ էր, որ չունէր ո՛չ մի անկիւն ապրելու և ո՛չ էլ անկողին քնելու համար: Ա՜խ, այդ աղջիկը ոչ մի բան չունէր, բացի իր հագի շորերից և բացի մի պստիկ կտոր հացից, որ մի բարեսիրտ մարդ տուել էր նորան:

Եւ որովհետև այդ լաւ ու հեզ աղջիկն այդպէս մոռացուած էր ամբողջ աշխարհից, նա իր յոյսը դնելով Աստուծոյ վերայ և վստահ քայլերով գնաց դուրս, դէպի դաշտ մի պատսպարան գտնելու:

Այդ ժամանակ նորան պատահեց մի աղքատ մարդ, որն ասաց՝ «ա՜խ, ես շատ քաղցած եմ. մի բան տո՛ւր ինձ ուտելու:» Աղջիկն իսկոյն մօտեցրեց նորան իր ունեցած հացը, ասելով՝ « թո՛ղ Աստուած քեզ օրհնէ.» և շարունակեց ճանապարհը:

Յետոյ եկաւ մէկ երեխայ, որը հառաչեց և ասաց՝ «գլուխս սաստիկ մրսում է. խնդրեմ ինձ մի բան ընծայիր»: Նոյն րոպէին աղջիկը հանեց գլխից իր գտակը և տուեց նորան: Եւ երբ նա մի քիչ ժամանակ էլ առաջ գնաց, նորից պատահեց մէկ ուրիշ երեխայի, որը վերնազգեստ չունէր և դողում էր ցրտից: Աղջիկը նորան էլ տուեց իր բաճկոնը: Երբ նա աւելի առաջ գնաց, տեսաւ մէկ ուրիշի, որը նորանից խնդրեց մէկ պարեգօտ: Աղջիկը նորան նոյնպէս չմերժեց և տուեց իր ունեցածը:

Վերջապէս, երբ նա հասաւ մէկ անտառ, արդէն մութն էր. այդտեղ դարձեալ նորան մօտեցաւ մեկը և խնդրեց նորանից մի շապիք: Աղջիկն ասաց ինքնիրան՝ «արդէն գիշեր է, ոչ ոք ինձ չի տեսնի, ես կարող եմ իմ շապիկս հանել». և հանելով իր շապիկը, տուեց այդ էլ նորան:

Եւ երբ նա այդպէս մերկ կանգնած էր անտառում և այլևս բոլորովին ոչինչ չունէր, այդ միջոցին յանկարծ աստղերն երկնքից վայր ընկան և բոլորը դառան չոր ու հարթ սպիտակ դրամ: Եւ նա իր վերջին շապիքն աղքատին ընծայելուն պէս, իսկոյն հագին ունեցաւ մէկ նորը, ամենանուրբ քաթանից:

Յետոյ նա այդ բոլոր փողերը հաւաքեց նոր ստացած շապիքի մէջ և իր ամբողջ կեանքում հարուստ ու երջանիկ մնաց:

ՃԱՆԱՊԱՐՀՈՐԴ ՈԶՆԻՆ

(փոխադրությունը Վ. Քրումբախից՝ Պարույր Միքայելյանի
առաջին տպ. Երևան, Հայպետհրատ, 1960)

Ոզնին ուզեց բախտը փորձել,
Աշխարհով մեկ պտույտ գործել.
Դե որ աչքին բույնը նեղ էր,
Հո չէ՞ր մնա նստած տեղը:

Ինչքա՜ն լավ է շրջել հանդարտ,
Անցնել կանաչ դաշտ ու անտառ:
Գնաց Ոզնին, գնաց, գնաց,
Մի ծառի տակ նստեց հոգնած:

Բայց վեր թռավ հանկարծակի,
Քիչ էր մնում՝ լեղին ճաքի.
Ժանդարմ Աղվեսն իր մոտ կանչում
Եվ անձնագիր է պահանջում:

Թղթերի մեջ պակաս չկար,
Թե չէ գլխին փորձանք կգար:

Շունչ քաշելով թեթևացած՝
Ոզնին սարից իջնում է ցած:

Ահա ինչ–որ փոքրիկ քաղաք.
Չորս կողմը տուն ու աշտարակ:
Զանգի ղողանջ... ժամը տասին
Ոզնին հասավ մայր դարպասին:

«Հա՜ց, հա՜ց», փորն է աղաղակում,
Բայց ո՞վ կտա այս քաղաքում:
Հացթուխ Առնետն այնպե՜ս գոռաց.
– Դո՛ւրս, մուրացկա՛ն, կորի՛ր, ի՞նչ հաց:

Բայց լսելով այս աղմուկը,
Տնից ելավ օրհորդ Մուկը
Ու փող տվեց խոսքով քաղցր.
Դե նա գիտեր՝ ինչ է քաղցը:

Մի խանութ Ոզնին գնաց:
Երշիկի մեջ աչքը մնաց.
Շունը վրան դանակ քաշեց,
Իր խանութից հեռու քշեց:

Թափառում է Ոզնին տխուր:
Արջամկներն աղեկտուր
Երգ են ասում, երգ վշտալի:
Ոզնին վերջին փողն է տալիս:

* * *

Ա՛յ, սրան են այգի ասում.
Ի՜նչ խնձորներ սիրուն, հասուն:
Ո՞ր քաղցածը կդիմանա:
Ոզնին մտավ... Մարդ չիմանա՜:

Կերավ, փռվեց ծառի տակը,
Բայց այգեպան Նապաստակը
Նրան տեսավ: Նույն վայրկյանին
Վազեց, բերեց ոստիկանին:

Դահիճն եկավ՝ մահակն առած,
Տարավ Ոզնուն՝ ահից սառած.
«Գո՛ղ, – գոռում էր այդ անտաշը, –
Հիմա կեփեմ ես քո ճաշը»:

* * *

Ոզնին փակված մութ զնդանում
Միտք է անում ու վշտանում:
Ողջ ապրուստն է կողքին դրված՝
Մի աման ջուր, մի պատառ հաց:

Բայց հանգիստ չեն թողնում էլի.
Ոզնին բակը պիտի ավլի:
Չար հսկիչն է կանգնում կողքին.
Որ ամեն ինչ անի կարգին:

Բանտարկության ժամկետն անցավ:
Ոզնին ինչքա՜ն ուրախացավ.
Նորից պիտի ազա՜տ շնչի,
Նորից պիտի ազա՜տ շրջի:

* * *

Լողանում է վճիտ առվում,
Տաք ավազի վրա փռվում,
Արևկող է անում անվերջ՝
Առվի ափին, կանաչի մեջ:

* * *

Գնում է նա և իմանում.
Լեռան գլխին, ծառաստանում,
Կա մի ամրոց բարձր ու շքեղ,
Քեռորդին է ապրում այնտեղ:

* * *

Երեկո է: Ի՜նչ խավար է:
Մարդ կկորցնի ճանապարհը:
Թե Սկյուռը չտա խորհուրդ,
Ինչպե՞ս կանցնես անտառը մութ:

Բարձր, բարձր ժայռերի մեջ
Ամրոցն ահա հպարտ ու պերճ:
Ոզնին շուտով տեղ կհասնի:
Քիչ է մնում, արա՛գ, Ոզնի:

Տեղ է հասնում, փնչում է զոհ,
Զանգի լարն է քաշում ձեռքով:
Ի՜նչ գիշեր է: Շողն է լուսնի
Դեմքիդ վրա խաղում, Ոզնի:

Գորշուկն եկավ՝ քեռու որդին,
Ուրախացավ, սեղմեց սրտին,

Հետո Ոզնին՝ վայել ոզնուն,
Գլուխ տվեց տանտիրուհուն:

Ինչե՜ր, ինչե՜ր Ոզնին կերավ.
Համեղ ճաշեր, տապակած հավ:
Մի պահ թվաց, տանն է իրենց...
Ու սեղանը սրտանց օրհնեց:

Երբ ընթրում են ու կշտանում,
Հայտնի բան է, քունն է տանում:
Ուրախ ու գոհ Ոզնին արդեն
Անկողին է մտնում հարդե:

* * *

Լույսը բացվեց: Անուշ–անո՜ւշ
Ծխում են ու զրույց անում,
Եղանակն են գովում տարվա,
Նորություններ պատմում տարված:

Լայն պարսպից որդին քեռու
Ցույց է տալիս դաշտը հեռու:
Փոքրիկներն էլ երգում, ծափում,
Խնձորներ են ծառից թափում:

* * *

Հրաժեշտի սեղանն է բաց:
Ուտում, խմում են սրտաբաց:
Գինին Գորշուկն է պատրաստել,
Թունդ է գինին, ո՜նց է ազդել:

Հին ամրոցից իջնելով ցած,
Լի տոպրակը ուսին գցած՝
Ճանապարհորդ Ոզնին ահա
Նորից բռնեց ուղին անհայտ:

* * *

Կեսօր: Շոգը մարդ է վառում:
Ոզնին կանաչ, զով անտառում
Կերավ երշիկ, խմեց գինի:
Փայտփորը թե՝ «Անո՜ւշ լինի»:

Նոր էր Ոզնին ելել տեղից,
Երբ քիչ մնաց՝ ճաքեր լեղին.
Ուրախ երգը կիսատ մնաց...
Ովքե՞ր էին իր դեմ–դիմաց:

Ոզնին սոսկաց: Խե՜ղճ արարած:
Մթնեց աչքին աշխարհն արար:
Ո՞վ չի սոսկում, երբ անտառում
Ավազակներ են պաշարում:

Ոզնին չունի փրկվելու ճար.
Կզաքիսներ զինված ու չար...
Ամեն մեկը մի դահիճ է...
– Մե՜ղք եմ, – լսվեց Ոզնու ճիչը:

Վրա պրծան, որ շուտ խեղդեն:
Պաղ քրտինքն է հոսում արդեն,
Նա չի կարող նույնիսկ ճչալ...
Լավ է գտավ մի խոր փչակ:
Փնչոց լսվեց հենց այդ պահին:

Եվ պապանձվեց խումբը ահից.
Մի հսկա արջ նրանց տեսավ,
Բերանը բաց վրա հասավ:
Ծունկի եկած, շունչը պահած՝
Թաքստոցից Ոզնին ահա
Հետևում է Բրդոտ քեռուն,
Որից խումբն է փախչում հեռու:

Շո՛ւտ, ժամանակ զուր մի՛ կորցնի,
Արագ փախի՛ր, փրկվի՛ր, Ոզնի՛:
Եվ ականջը ձայնի պահած՝
Ոզնին ծլկեց սարսափահար:

Վազում է նա, հա՜ վազում է:
Խիտ անտառը նվազում է,
Հանկարծ բուն է կռնչում՝ «Ո՜ւ...»:
Ցամաքում է թուքը Ոզնու:

* * *

Վերջանում է անտառն արդեն:
Չորս կողմ կանա՜չ, կանա՜չ արտեր:
Բայց թե վատ է էլի մի բան.
Վարար գետն է փակել ճամփան:

Ի՞նչ կամուրջ է՝ մի հատ գերան,
Տակը հեղեղ փրփրաբերան:
Ոզնին քաջ–քաջ առաջ գնաց,
Բայց սայթաքեց ու ընկավ ցած:

Մի կերպ կախվեց հարթ գերանից
Ու թպրտաց... Խեղճն ի՞նչ անի.
Մահից մի մազ է բաժանում.
Բայց կուղբերն են վրա հասնում:
Կեռավոր ձողն առաջ տանում,
Ծորից բռնում, դուրս են հանում:
Ոզնու կյանքը փրկվեց: Հապա՜:
Ինչքա՜ն է նա երախտապարտ:

* * *

Ոզնին նստած զինետանը,
Պատմում է՝ ոնց եղավ բանը:
Գարեջուր են խմում փրփրուն,
Իրար մաղթում երջանկություն:

* * *

Գործից փախչի՞: Էլ ի՞նչ Ոզնի.
Աշակերտ է արդեն հյուսնի:
Նա ժրաջան կուղբերի հետ
Աշխատում է, դառնում վարպետ:
Շատ օրեր են գալիս, անցնում:
Ոզնին իր վարձն է ստանում,
Նորից ընկնում է ճանապարհ,
Որ թափառի, տեսնի աշխարհ:

* * *

Ով ազնիվ է, աշխատասեր,
Լավ կյանքի է միշտ էլ հասել:
Փողը Ոզնին ինչո՞ւ վատնի:
Խնայում է, որ չհատնի:

Հողամաս է Ոզնին փնտրում.
Իր համար լավ տեղ է ընտրում,
Որ տուն շինի, այգի գցի:
Մուկն է ծախում՝ մի գյուղացի:

* * *

Էլ ի՞նչ դադար, ի՞նչ հանգիստ քուն.
Լուսումութին ելնում իսկույն,
Սղոցում ու մեխում է նա,
Որ վերջապես տան տեր դառնա:

Հյուսնի գործը պրծավ–գնաց,
Եվ պատերն են պատրաստ կանգնած:
Ի՞նչ է մնում, որ էլ անի.
Մի կղմինդրե կարգին տանիք:

* * *

Այգու հողն էլ պետք է տանել,
Մարգեր սարքել, սերմեր ցանել.
Բակի կանաչ գորգի վրա
Թող ծաղիկներ էլ հուրհրան:

Բայց տխուր է ապրել մենակ:
Երկար փնտրում, գտնում է նա
Մի ոզնուհի՝ փոքրիկ, սիրուն:
Եվ դիմում է գեղեցկուհուն:

Մի՜կա, Մի՜կա, քա՜ղցր անուն...
Զրուցում են, մտերմանում:
Հետո Ոզնին մեր պատանի
Նվիրում է մի մատանի:

* * *

Այսօր նրանց հարսանիքն է:
Հյուրե՜ր, հյուրե՜ր. տունը լիքն է:
Պսակվում է վարպետ Ոզնին:
Նպատակին բարով հասնի:

* * *

Ապրում են հաշտ ու երջանիկ,
Դարձած խաղաղ մի ընտանիք:
Միշտ միասին, ուրախ ու գոհ
Առավոտից մինչ երեկո:
Իսկ երբ տարին եկավ, անցավ,
Ի՜նչ գանձի տեր Ոզնին դարձավ.
Աշխարհ եկան մի խումբ որդիք...
Մեծ բախտ չէ՞ սա, բարի՛ մարդիկ:

ՆՈՐ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ



ԻՍԱՀԱԿ ՋԻՆԳԵՐ

ՀԱՆԳԱԾ ԼՈՒՅՍԵՐ

(թարգմ. անգլերենից՝ Ալվարդ Ջիվանյանի)

Այդ տարվա ձմեռը սարսափելի էր: Ցերեկը գիշերվա նման մութ էր: Պողպատի պես սև ամպերը սողում էին երկնքով: Պատահում էր՝ կանայք խոհանոցից դուրս էին գալիս կեղտաջուրը թափելու և չէին հասցնում դույլերը դատարկել, որովհետև ջուրն իսկույն սառույց էր դառնում:

Այդ ձմեռ ամեն տարվա նման մոմերն օրհնեցին Հանուկահի առաջին գիշերը: Հանկարծ ինչ–որ տեղից քամի փչեց ու մոմերը հանգցրեց: Այսպես եղավ բոլոր տներում ճիշտ նույն ժամին: Մարդիկ նորից վառեցին մոմերը, բայց երբ կրկին քամի փչեց, ու մոմերը հանգան, նրանք խիստ զարմացան ու գնացին ռաբբիից խորհուրդ հարցնելու: Ռաբբին պատվիրեց կրկին վառել մոմերը: Մի քանի բարեպաշտ մարդիկ փորձեցին մինչև լույս վառ պահել կրկին ու կրկին հանգչող մոմերը: Սա Հանուկահի առաջին գիշերն էր. նույն բանը կատարվեց նաև հաջորդ գիշերները: Գտնվեցին անհավատներ, որ պնդեցին, թե սա մի շատ բնական երևույթ է: Սակայն մարդկանց մեծամասնությունը կարծում էր, որ այս ամենի մեջ ինչ–որ խորհուրդ կա:

Ծեր կանայք ասում էին, որ եղածը պատերազմի կամ համաճարակի նշան է: Ընտանիքի հայրերն այնքան էին մտահոգված, որ մոռացան անգամ երեխաներին նվիրել նրանց Հանուկահի դրամը. կանայք էլ ամեն տարվա նման յուղաբլիթներ չթխեցին: Այսպես շարունակվեց յոթ օր: Յոթերորդ գիշերը, երբ բոլորը քնած էին, իսկ ռաբբին, իր սենյակում նստած, Թալմուդ էր կարդում, դուռը թակեցին: Ռաբբին տեղից բարձրացավ ու բացեց դուռը: Դրսում կանգնած էր մի ծեր կին. ռաբբին նրան ներս հրավիրեց: Կինը նստեց և պատմեց, որ անցյալ տարի Հանուկահից առաջ իր փոք-

րիկ թոռը՝ Ալթեյը, մահացել էր: Նա հիվանդացել էր դեռ ամռանը, և ոչ մի բժիշկ չէր կարողացել օգնել: Երբ Ալթեյը հասկացել էր, որ մահանում է, տատին ասել էր. «Ես գիտեմ, որ մեռնելում եմ, ուզում եմ ապրել մինչև Հանուկահ: Հայրիկն ինձ դրամ կտա, և ես աղջիկների հետ դրիդել կխաղամ»:

Բիլգորեում մարդիկ աղոթում էին, որ աղջնակը լավանա, սակայն Հանուկահից ընդամենը մեկ օր առաջ նա մահացավ:

* * *

Անցել էր ուղիղ մեկ տարի: Ծեր կինը եկել էր ռաբբիի մոտ, որովհետև փոքրիկ Ալթեյի հոգին հայտնվել էր տատին: Աղջիկը եկել էր ասելու, որ ինքը մահացել էր՝ չների ելով մարդկանց, ովքեր չէին ցանկացել ի սրտե աղոթել իր փրկության համար: Ալթեյն ասել էր նաև, որ այդ ինքն է հանգցնում Հանուկահի մոմերը:

Երբ Ալթեյը հայտնվել էր երկրորդ անգամ, ծեր կինը հարցրել էր թոռանը, թե ինչ կարող են անել նրա հոգու փրկության համար: Ալթեյը փորձել էր բացատրել, բայց ծեր կինն արթնացել էր՝ չհասցնելով հասկանալ՝ ինչ է ասում թոռը: Միայն երրորդ հայտնվելուց էր Ալթեյը հայտնել իր կամքը: Աղջիկը ցանկանում էր, որ Հանուկահի վերջին գիշերը Բիլգորեյի մարդիկ ռաբբիի ու ավագների հետ այցելեն իր գերեզմանը ու մոմեր վառեն այնտեղ: Մեծերի հետ երեխաներն էլ թող գան, ասել էր Ալթեյը. թող նրանք յուղաբլիթներ ուտեն ու դրիդել խաղան:

Վաղ առավոտյան, ռաբբին պատվիրեց ժամկոչին տնետուն շրջել, փայտե մուրճով պատուհանների փեղկերը ծեծել ու ասել մարդկանց՝ ինչ պետք է անեն:

Այդ օրը սաստիկ քամի էր փչում. թվում էր՝ ծխնելույզները տանիքներից վայր է բերելու: Մութ ամպերը պատել էին երկինքը: Ոմանք մտածում էին, որ այդպիսի քամուն անհնար է մոմեր վառել: Շատերն էլ պնդում էին, որ ծեր կինն այդ ամենը հնարել էր, կամ ինքը՝ սատանան էր մեռած թոռան տեսքով երևացել պառավին, որպեսզի մոլորեցնի մարդկանց:

Փոթորիկը րոպե առ րոպե սաստկանում էր: Հանկարծ, անսպասելիորեն, մինչ մարդիկ երեկոյան աղոթքն էին ասում, եղանակը կտրուկ փոխվեց: Պղտոր երկին-

քը պարզվեց, քամին հանդարտվեց, մոտակա դաշտերից ու անտառներից տաք հոսանքներ փչեցին: Արդեն Թևեր ամսվա սկիզբն էր, նորալուսինը շրջապատված էր աստղերի սիրուն բույլերով: Բիլգորեյի մարդիկ իրենց երեխաների հետ շտապեցին գերեզմանատուն: Փոքրիկ Ալթելի շիրմի մոտ նրանք մոմեր վառեցին և աղոթք ասացին: Կանայք բոլորին հյուրասիրում էին իրենց պատրաստած յուղաբլիթներով ու ջեմով:

Սառած ճյան վրա երեխաները դրիդել էին խաղում: Ալթելի գերեզմանին ոսկե լույս էր շողում. այդ նրա փոքրիկ հոգին էր հրճվում Հանուկահի տոնին:

Երբեք առաջներում, ոչ էլ դրանից հետո, գերեզմանատանն այդպես ուրախ ու հանդիսավոր չէր եղել, ինչպես այդ տարի՝ Հանուկահի ութերորդ գիշերը:

ՏԱՐՕՐԻՆԱԿ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

(պատառիկներ բրիտանական բանահյուսությունից)
(թարգմ. անգլերենից՝ Ալվարդ Ջիվանյանի)

– Ովքե՞ր են այնտեղ ապրում, – հարցրեց Ալիսը:
– Այն կողմում, – ասաց կատուն՝ աջ թաթը բարձրացնելով, – ապրում է մի փեղուրագործ, իսկ ա՜յ այնտեղ, – կատուն թափահարեց մյուս թաթը, – ապրում է Մարտյան նապաստակը: Որի մոտ ուզում ես՝ գնա՛. երկուսն էլ խելագար են:
– Բայց ես չեմ ուզում խելագարների հետ գործ ունենալ:
– Ի՞նչ անեմ, այստեղ բոլորս էլ խելագար ենք:
– Ինչու՞ ես կարծում, որ ես խելագար եմ, – զարմացավ Ալիսը:
– Պետք է որ լինես, այլապես այստեղ չէիր գա:

Լյուիս Քերոլ

Փիղն այս սիրուն թռչուն է՝
ծառից ծառ է ցատկոտում,
խավրծիլի թփերում
Հսկա իր բույնն է դնում,
Շվշվում է հենց այնպես
Ժիր ու խելառ մոզու պես:

* * *

Զմռան գիշեր մի ամառ
Ճերմակ ձյուն էր անձրևել,
Ոտաբոբիկ մի ջահել
Հոր տրեխները հագին,
Հսկա պարկը շալակին,
Զմրուխտ կանաչ խոտերում
Նստած անտառ էր վազում:

* * *

Թե աշխարհս ծով լիներ,
Եվ ծառերն՝ հաց ու պանիր,
Կապույտ ծովերը՝ թանաք
Ի՞նչ խմեինք էն ժամանակ:

* * *

Գնացի ես կայարան,
Մի մեծ հաչոց շնեց ինձ.
Փղից մի պոկ վարդեցի
Դրա ջարդը մռթեցի:

* * *

Հուլիս փոքրիկ քաղաքում
Լիվերպուլ ամսի վերջին
Ձայն էին տալիս ծառերը,
Թե ծաղկել են ծտերը,
Քամին հասել է դաշտում.
Ուժեղ ձյուն է անձրևում.
Թեև իջնում է հողին,
Չոր են երկինք ու գետին:

* * *

Եկե՛ք, եկե՛ք, երեխե՛ք
Պատմեմ իսկույն ձեզ մի դեպք.
Լուսնից ընկավ մի մարդուկ՝
Ականջի տեղ կանաչ ձուկ:
Հարցրեց սրան ու նրան՝
Ինչպե՞ս գնամ Ճլոխան:

Պետք է գնաս դու հյուսիս.
Լավ է սպասես այս ամիս,
Նա երկար մտածեց,
Կախ գլուխը իր քորեց,
Չամչով շիլան իր կերավ
Ու գնաց ուղիղ հարավ:
Սառն էր շիլան մեր յուղոտ
Բայց նա վառեց ճեռ ու ոտ:

* * *

Երեք խելոք Գոթամից
Կոտրած տաշտով ծով ելան,
Որ ավելի մոտիկից
Աշխարհի բանն հասկանան:
Թե հին տաշտն ամուր լիներ,
Հեքիաթս կերկարեր:

* * *

Կանաչ ծովում, կարմիր ծովում այս անտակ
Տատը ցանեց, ասա քանի՞ մարգ ելակ.
— Այնքան, որքան կարմիր–կանաչ անտառում
Արծաթապոչ ոսկե ձկնիկ է լողում:

* * *

Գետի ափին շատ վաղուց
Ապրում էր մի ջրաղացպան,
Հոգնել էր աշխատելուց
Առավոտից իրիկուն:

Ուստի բան ու գործ թողած՝
Երգում էր նա օրնիբուն,
Ձեռքը գրպանը դրած,
Մի տխուր երգ մոռացված:

— Ա՜խ, ոչ մեկը չի սիրում
Ինձ պես ցնդած ծերուկին,
Ոչ էլ ես եմ, ճիշտն ասած,
Սիրում որևէ մեկին:

ԶԱՄԲԻԿԻ ՁՈՒ

(անգլիական հեքիաթ)

Շատ տարիներ առաջ, ճիշտը չգիտեմ, թե որքան, երկու ջահել հանդիպեցին Սասեքսից մի ծերունու: Սա մեծ դեղին դդումը զարկել էր թևի տակ ու ճոճվելով գնում էր տուն:

Մեր ջահելները Լոնդոնից էին, իսկ Լոնդոնում մարդիկ, ինչպես գիտեք, «բվի պես իմաստուն են», չնայած կյանքում դդում չեն տեսել, ոչ էլ գիտեն ինչ բան է դա: Ծերունուն տեսնելով՝ որոշում են անպատճառ պարզել, ինչ է նրա թևի տակինը:

— Բարի լույս, պարո՛ն,— ողջունում են նրանք ծերունուն:

— Բարև, բարև,— պատասխանում է սա:

— Այդ ի՞նչ ես տանում, չե՞ս ասի:

— Ե՞ս, զամբիկի ձու եմ տանում:

— Իսկապե՞ս, միամիտ–միամիտ հարցնում են լոնդոնցիները, — մենք հեչ չենք տեսել զամբիկի ձու:

— Մեր կողմերում հասարակ զամբիկի ձու շատ կա, — բացատրում է ծերունին, — բայց այս մեկն ազնվացեղ նժույգի ձու է, դրա համար էլ այսպես խոշոր ու սիրուն է:

— Ի՞նչ կլինի՝ մեզ վաճառես,— խնդրում են լոնդոնցիները:

— Դե ի՞նչ ասեմ, — մտմտում է գյուղացին, — գուցե և չափսոսամ ու վաճառեմ, բայց իմ ուզած գնով: Տվե՛ք ինձ մի ոսկեղրամ, և նժույգի ձուն ձերը կլինի:

Երկար բարակ մտածելուց հետո մեր ջահելները վճարում են գյուղացու ասած գինն ու դդումը վերցնում:

— Զգույշ կլինեք, — ասում է գյուղացին, — քիչ է մնացել. շուտով ձվից քուռակ է դուրս գալու:

— Շատ բարի, զգույշ կլինենք, — խոսք են տալիս լռնդոնցիներն ու ճամփա ընկնում:

Հազիվ էին մի քանի քայլ արել, երբ նա, ում ձեռքին դդումն էր, հանկարծ սայթաքեց ու ընկավ՝ դդումը ձեռքից բաց թողնելով: Ճիշտ նույն պահին թփերի միջից դուրս պրծավ մի նապաստակ ու վազեց դեպի մոտակա բլուրը: Իսկ մեր տղաները, մտածելով, որ դա ձվից դուրս եկած քուռակն է, սկսեցին բղավել բլրի ստորոտում բանող մարդկանց.

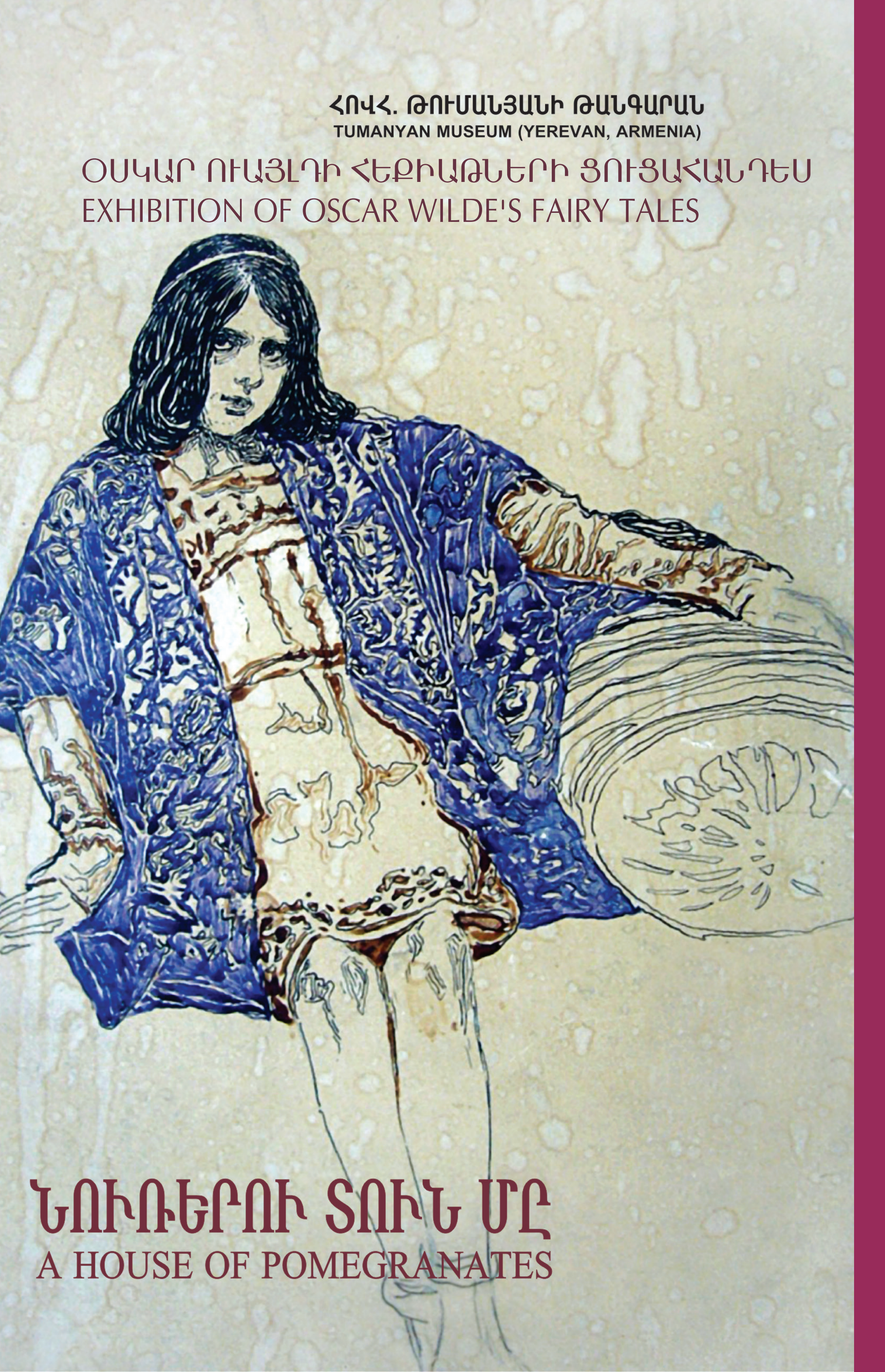
— Է՜յ, բռնեցե՜ք, բռնեցեք մեր քուռակին: Ի՞նչ ասեմ: Գուցե ինչ–որ մեկը և բռնեց:

ԴԻՄԱՑԻՑ ԵԿՈՂԸ ԴՈՒ ԷԻՐ

Մի իրիկուն քայլում էի մեր գյուղի ճանապարհով: Տեսա մեկը դիմացից գալիս է: Մտածեցի՝ դու ես, դու էլ իմացար՝ ես եմ: Մի փոքր որ մոտեցանք, կարծեցի՝ դու ես, դու էլ մտածեցիր՝ ես եմ: Երբ ավելի մոտեցանք, տեսա, որ իսկապես դու ես, դու էլ տեսար, որ ես եմ: Արդեն հեռու չէինք իրարից, և հաստատ բան էր, որ դիմացից եկողը դու ես, և դու էլ հասկացար, որ մոտեցողը ես եմ:

ՑՈՒՑԱՀԱՆԴԵՍՆԵՐ





7–21
SEPTEMBER
ՍԵՊՏԵՄԲԵՐ
2009

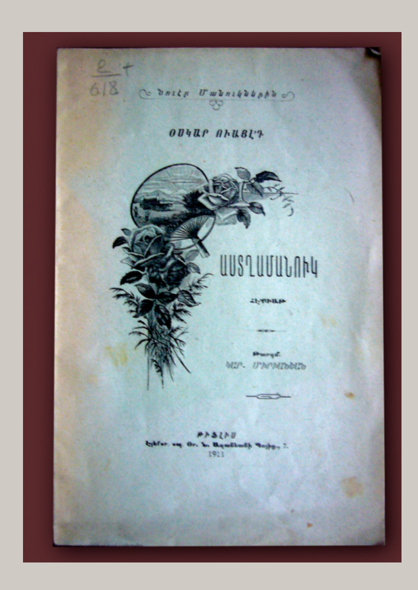
ՄԻՋՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ ԵՐԿԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ՄԱՆԿԱԿԱՆ
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՏԵՔՍՏՈՒՄ

*Ցուցահանդեսն իրականանում է Հովհ. Թումանյանի թանգարանի հեքիաթագիտության բաժնի, **fabula armeniaca** ծրագրի նախաձեռնությամբ և Հայաստանում Իռլանդիայի դեսպանության օժանդակությամբ*

Կուրատոր՝ Ալվարդ Ջիվանյան

*The exhibition has been realized by the Section of Fairy Tale Studies, Toumanian Museum and **fabula armeniaca** with the support of the Embassy of Ireland in Armenia.*

Curator: Alvard Jivanyan



ԱՍՏՂԱՄԱՆՈՒԿ
Աստղամանուկ, Թիֆլիս, 1911թ., թարգմ. Կ. Միրիանյան
The Star Child, Tiflis 1911, transl. K. Mirianian

… աստղամանուկը նրբակազմ էր ու սպիտակ, ասես փղոսկրից լինէր յղկուած. նրա գանգուրները նման էին ոսկէ–ծաղկի ոլորտներին, շրթունքներն ասես ալ ծաղկաթերթեր լինէին, աչքերը մի–մի մանուշակ էին վճիտ աղբիւրի մօտ բացուած, իսկ ամբողջ կազմուածքը կասես նարգիզ լինէր հնձուորի ձեռք չդիպած կօյս արօտում ծաղկած: Բայց հենց այդ գեղեցկութիւնն էր, որ թշուառացրեց նրան:

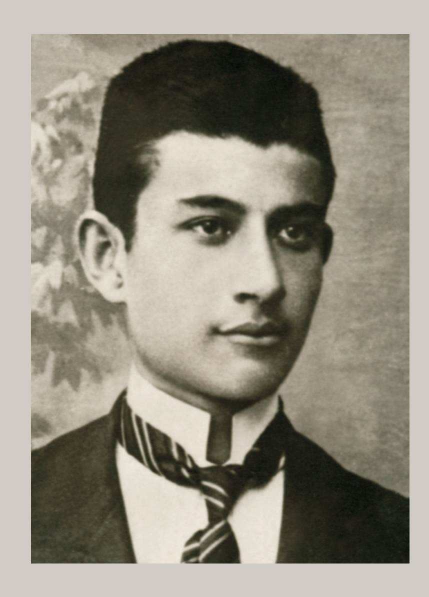
… he was white and delicate as sawn ivory, and his curls were like the rings of the daffodil. His lips, also, were like the petals of a red flower, and his eyes were like violets by a river of pure water, and his body like the narcissus of a field where the mower comes not.



Արքայադուստրն ու թզուկը, թարգմ. Կ. Միրիանյան, Թիֆլիս, 1911թ.
The Birthday of the Infanta, trans. by K. Mirianian, 1911.

Ծիրանաներկ թիթեռնիկները ոսկեփոշիով ծածկված թևիկները շարժելով թրթռում են ծաղկից ծաղիկ, պատերի ճեղքերից դուրս են գալիս փոքրիկ մողեսներ ու տաքանում շլացուցիչ կերպով փայլ տվող արևի ճառագայթների տակ: Շոգից ճրթալով ճաքճքում են հասուն նռները ու ցույց տալիս իրենց ալ, արնածոր սրտերը. իսկ կղբիները (մագնոլիաները) բաց են անում փղոսկրէ գնդակների նման խոշոր ծաղիկները և թանձր, անուշ բուրմունք ծավալում օդի մեջ:

The purple butterflies fluttered about with gold dust on their wings, visiting each flower in turn; the little lizards crept out of the crevices of the wall, and lay basking in the wide glare; and the pomegranates split and cracked with the heat , and showed their bleeding red hearts.
… and the magnolia trees opened their great glove–like blossoms of folded ivory, and filled the air with a sweet heavy perfume.



Մեծարենցը երբևէ չի թարգմանել Ուայլդի հեքիաթները, սակայն Ուայլդի «Իմաստություն սովորեցնողը» առակի նրա գեղեցիկ թարգմանությունն արդեն 1908թ. հայ ընթերցողին բացահայտում է պարաշխարհիկի անսովոր ընկալումը Ուայլդի մոտ:

Metsarents has not translated Wilde's tales, however, his beautiful translation of Wilde's 'The Teacher of Wisdom' revealed to the Armenian reader the Irish writer's poignant understanding of the Otherworldly.

«Երբոր մինակ մնաց, ոտքի ելավ և դեմքը լուսնին դարձուցած ճամփորդեց յոթը ամիս, ոչ ոքի խոսելով ու ոչ ոքի պատասխանելով. յոթներորդ ամսուն վերջերը հասավ այն անապատը՝ որ Մեծ Գետին անապատն է: Քարայր մը գտնելով ուր Հուշկապարիկ մը բնակած էր ատենոք, զայն բնակարան ըրավ ու վրան հանգչելու համար եղեգե անկողին մը շինեց ու եղավ ճգնավոր:

And when he was alone, he rose up and set his face to the Moon, and journeyed for seven moons, speaking to no man nor making any answer. And when the seven moon had waned he reached that desert which is the Desert of the Great River. And having found a cavern in wich a centaur had once dwelt, he took, it for his place of dwelling. And made himself a mat of reeds on which to lie, and became a hermit.



Հեքիաթի նկարազարդման մեջ Սուրենյանցն, անտարակույս, մեծագույնն է հայ գեղանկարիչներից: Ուայլդի հեքիաթների պատկերազարդումը նա իրականացնում է 1909թ. մոսկովյան հրատարակության համար:

Vardges Surenyants, who doubtless, is the greatest among Armenian fairy tale illustrators, made his interpretations of Wilde's tales for the 1909 Moscow edition.



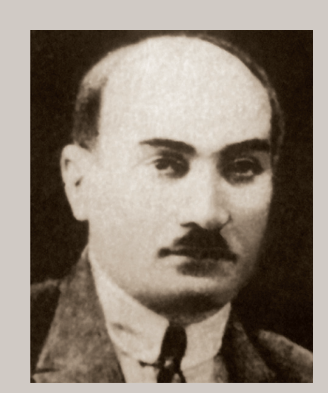






Հայ գրող և թարգմանիչ Կարեն Միքայելյանի մեկնությամբ 1920 թ. Մոսկվայում լույս են տեսնում Օսկար Ուայլդի հեքիաթները:

Karen Mikaelian, an Armenian writer and translator, performed a unique interpretation of Wilde's tales.



Կուսակցական ականավոր գործիչ Արտաշես Կարինյանը գրում է Օ. Ուայլդի հեքիաթների 1920 թ. Մոսկվայում լույս տեսած հայերեն թարգմանության առաջաբանը:

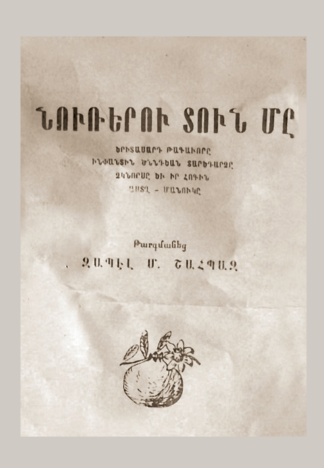
Artashes Karinian, a renowned Soviet political figure wrote the Introduction to the 1920 Armenian translation of Wilde's tales published in Moscow.

Անձնվեր բարեկամը

Ու այսպես, փոքրիկ Հանսը աշխատում էր իր պարտեզում: Գարնան, ամառվան ու աշնան ընթացքում նա շատ երջանիկ էր լինում, բայց երբ ձմեռն էր գալիս, նա ոչ միրգ էր ունենում, ոչ էլ ծաղիկ՝ շուկան տանելու, նա սկսում էր տառապել ցրտից ու քաղցից ու հաճախ անկողին էր մտնում առանց ընթրիքի, եթե չհաշվենք մի քանի հատ տանձաչիր ու մի բուռ կարծր ընկույզը:

The Devoted Friend

So little Hans worked in his garden. During the spring, the summer and the autumn he was very happy, but when the winter came, and he had no fruit or flowers to bring to the market, he suffered a good deal from cold and hunger, and often had to go to bed without any supper but a few dried pears or some hard nuts.



Նուռերու տուն մը, թարգմ.՝
Զապել Շահպազի, Ստամբուլ, 1961

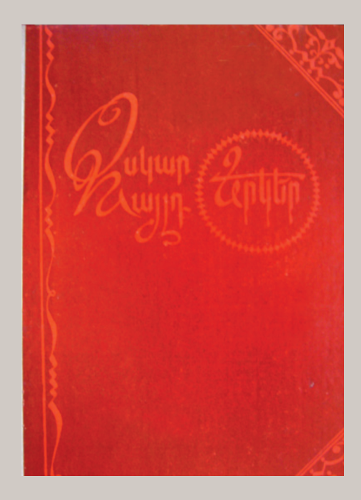
A House of Pomegranates.
Trans. by Zapel Shahpaz, Istanbul, 1961.

Ներկա ցուցահանդեսի խորագիրը փոխառված է Շահպազի արևմտահայերեն թարգմանությունից:

Աստղ–մանուկը

Անգամ մը խորունկ ձիւնակոյտի մը մէջ մխրճուեցան, և դուրս ելան անկէ ճեփ–ճերմակ՝ նման ջրաղացպաններու երբ աղօրիքը կ’աղայ: Անգամ մը սահեցան ողորկ ու կարծր սառին վրայ ուր վաղենիկը սառած էր, և իրենց փայտի խուրձերը դուրս թափեցան տրցակներէն, ստիպուեցան ժողվել և դարձեալ իրարու կապել և անգամ մը այնպէս կարծեցին, թէ իրենց ճամբան կորսնցուցած էին, սոսկալի սարսափ մը պատեց զիրենք, որովհետեվ գիտէին թէ Ձիւնը անգութ է անոնց հանդէպ որոնք իր բազուկներուն մեջ կքնանան: Բայց վստահեցան Սուրբ Մագիստրոսին, որ կը հսկէ բոլոր ճամփորդներուն վրայ, ետ դարձան, խոհեմութեամբ յառաջացան և վերջապէս անտառին սահմաններուն հասան ու տեսան վարը՝ հեռուն հովիտին մէջ, իրենց բնակած գիւղին լոյսերը:
Այնչափ ուրախացած էին իրենց փրկութեան համար, որ բարձրաձայն խնդացին, երկիրը իրենց երեւցավ արծաթէ ծաղիկի մը պէս, և Լուսինը ոսկիէ ծաղիկ մը:

Once they sank into a deep drift, and came out as white as millers are when, when the stones are grinding; and once they slipped on the hard smooth ice where the marsh water was frozen , and their faggots fell out of their bundles, and they had to pick up and bind them together again, and once they thought that they had lost their way, and a great terror seized on them, for they knew that the Snow is cruel to those who sleep in her arms. But they put their trust in the Good Saint Martin, who watches over all travellers, and retraced their steps, and went warily, and at last they reached the outskirts of the forest, and saw far down in the valley beneath them, the lights of the village in which they dwelt.
So overjoyed were they at their deliverance that thy laughed aloud and the Earth seemed to them like a flower of silver, and the Moon like a flower of gold.



Գագիկ Հախվերդյանի 1980թ. լույս տեսած թարգմանությունները միշտ եղել են գրքասերների ու հեքիաթի սիրահարների ուշադրության կենտրոնում:

Gagik Hakhverdian's translations are probably the most complete. They were published in 1980 and are very popular with Armenian bibliophiles and fairy tale lovers.

Ձկնորսը և նրա հոգին

Իսկ առավոտյան, վաղ արշալույսին, Քահանան՝ կրոնավորների ու եկեղեցական երգչախմբի, մոմեր բռնողների և բուրվառ ճոճողների ու մեծաթիվ հավատացյալների ուղեկցությամբ գնաց ծովափ և օրհնեց ծովն ու այնտեղ ապրող արարածներին: Եվ այծամարդկանց օրհնեց նա, և թզուկներին, որ պարում են անտառում, և նրանց, որոնց աչքերը փայլում են, երբ նայում են սաղարթի միջից: Աստծո աշխարհի բոլոր արարծներին նա օրհնեց, իսկ ժողովուրդն ապշած էր և հրճվանքով լեցուն: Սակայն այլևս երբեք և ոչ մի ծաղիկ չծաղկեց Մերժվածների Գերեզմանատանը, ու մնաց ամայի ինչպես նախկինում: Եվ ծովի բնակիչներն էլ այլևս երբեք չեկան ծովածոց, ինչպես սովորաբար անում էին, քանի որ լողալով խորացել էին ծովի հեռուները:

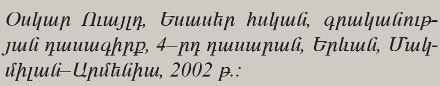
The Fisherman and his Soul

And in the morning, while it was still dawn, he went forth with the monks and the musicians, and the candle-beaters and the swingers of censers, and a great company, and came to the shore of the sea, and blessed the sea, and all the wild things that are in it. The fauns also he blessed, and the little things that dance in the woodland, and the bright-eyed things that peer through the leaves. All the things in God's world he blessed, and the people were filled with joy and wonder. Yet never again in the corner of the Fuller's Field grew flowers of any kind, but the field remained barren even as before. Nor came the Sea-folk into the bays as they had been wont to do, for they went to another part of the sea.



Օսկար Ուայլդ, Եսասեր հսկան, Ընթերցանության գիրք, Երևան, Էդիթ պրինտ, 2007 թ.:
Oscar Wilde. The Selfish Giant./School Reader. Yerevan: Edith Print, 2007.





Օսկար Ուայլդ, Եսասեր հսկան, գրականության դասագիրք, 4–րդ դասարան, Երևան, Մակմիլան–Արմենիա, 2002 թ.:
Oscar Wilde. The Selfish Giant./ School Reader. 4th year. Yerevan: Macmillan Armenia, 2007.

Ուայլդը չէր կարծում, որ իր հեքիաթները հասցեագրված էին մանուկ ընթերցողին, սակայն նրա պատմությունները կանոնավոր կերպով հայտնվում են դասագրքերում և ընթերցարաններում. հեքիաթների պարզեցված տարբերակներ են հրատարակվում ընթերցողական հմտություններ խրախուսելու նպատակով:

Though Wilde never thought his fairy tales were addressed to the nursery, his stories regularly appear in teacher’s editions; retold and simplified versions are printed to develop and encourage reading skills.

Ռուսական հրատարակություններ

Russian Editions





V. M. Sablin's Moscow edition of Oscar Wilde's Tales (1909).
Վ. Մ. Սաբլինի 1909 թ–ի մոսկովյան հրապարակությունը (1909թ.):



Оскар Уайлд. Сказки. Иллюстр. Уолтера Крейна и Джэйкомба Худа. Брокгаузь-Ефрон-Эксмо, 2008.
Oscar Wilde. Fairy Tales. Illustr. by Walter Crane and Jacobs Hood. Moscow: Brokgaus-Efron-Eksmo, 2008.

Великан-Эгоист

Каждый день, возвращаясь из школы домой, дети заходили поиграть в сад Великана. Это был большой и красивый сад, весь в мягкой, зеленой траве, усеянной прекрасными, подобными звездам цветами. В саду росли двенадцать персиковых деревьев, покрывавшихся в раннюю, весеннюю пору сплошной пеленой из нежных перламутрово-розовых цветков, а осенью радовавших обильным урожаем персиков.

The Selfish Giant

Every afernoon, as they were coming from school the children used to play in the Giant's garden. It was a large, lovely garden, with soft, green grass. Here and there over the grass stood beautiful flowers like stars, and there were twelve peach-trees that in the spring time broke out into delicate blossoms and pink and pearl, and in the autumn bore rich fruit.





Кентервильское привидение. Пер. Ю. Кагарлицкого.
Иллюстр. С. Коваленкова. /Антология мировой детской литературы.
Том 7. Москва: Аванта, 2003.
The Canterville Ghost. Trans. by Y. Kagarlitsky. Illustr. By S. Kovalenkov. /
Anthology of Children's Literature. Vol. 7. Moscow: Avanta, 2003.

Кентервильское привидение

Далеко-далеко, за сосновым бором … есть маленький сад. Трава там густая и высокая, там белеют звезды цикуты, и всю ночь там поет соловей. Он поет до рассвета, и холодная, хрустальная луна глядит с вершины, а исполинское тисовое дерево простирает свои руки над спящими.

***

Когда заплачет не шутя,
Здесь златокудрое дитя,
Молитва утолит печаль
И зацветет в саду миндаль –
Тогда взликует этот дом.
И дух уснет, живущий в нем.

The Canterville Ghost

“Far away, beyond the pine-woods,” he answered in a low dreamy voice, “there is a little garden. There the grass grows long and deep, there are the great, white stars of the hemlock flower, there the nightingale sings all night long... All night long he sings, and the cold, crystal moon looks down, and the yew tree spreads out its giant arms over the sleepers.

***

When a golden girl can win
Prayer from out the lips of sin,
When the barren almond bears,
And a little child gives away its tears,
Then shall all the house be still
And peace come to Canterville.

Գրականության ցանկ
Bibliography

1. Oscar Wilde. The Happy Prince and Other Tales. New York: The Leather Library. Date unknown.
2. Полное собрание сочинений Оскара Уайлда. (Сказки) Сь критико-биографическимь очеркомь и пртретом автора под редакцией К.И.Чуковского. Приложение кь журналу Нива на 1912 г. Издание Т-ва А.Ф.Марксь, С.-Петербург
3. Оскарь Уайльдь. Портрет Мистера W.H. Преступление Лорда Артура. Сказки. / Полное собрание сочинений. Том 7. Издание В. М. Саблина. Перевод и предисловие М. Ликиардопуло. Москва 1909.
4. Оскарь Уайльдь. Сказки. Тюрьма. / Полное собрание сочинений. Том 3. Издание В. М. Саблина. Перевод и предисловие М. Ликиардопуло. Москва 1909.
5. Мальчик Звезда. Сказка по О.Уайлду. изложенная В.В.G., рисунки В.В. Спасского. Москва. Издание А.Д.Ступина. 1911.
6. Оскар Уайлд. Гранатовый домик (билингва). Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2007.
7. Оскар Уайлд. Счастливый принц (билингва). Санкт-Петербург: Азбука- классика, 2008.
8. Оскар Уайлд. Сказки. / Библиотека великих писателей. Москва: Брокгаузъ-Ефрон/Эксмо, 2008.
9. Оскар Уайлд. Счастливый принц. / Золотая книга лучших сказок мира. Москва: Росмэн, 2001.
10. Оскар Уайлд. Сказка Кентервильское привидение. Антология мировой детской литературы. Москва: Аванта 2003.
11. Պատանի Թագավորը, թարգմ. Կար. Միրիանեանի, պատկերազարդումը՝ Սիմ. Արղության, Թիֆլիս, Տպարան Հերմես, 1912.:
12. Օսկար Ուայլդ, Պրինցն ու ծիծեռնակը, Ալֆոնս Դոդե, Դոֆինի մահը, Թիֆլիս, Հրատարակություն «Հասկեր» ամսագրի,1909, թարգմ. Մ. Բեջանյանի:
13. Օսկար Ուայլդ, Արքայադուստրն ու թզուկը, թարգմ. Կար. Միրիանյանի, / Նվեր մանուկներին, Թիֆլիս, 1911:
14. Օսկար Ուայլդ, Աստղամանուկ, թարգմ. Կար. Միրիանյան, / Նվեր մանուկներին, Թիֆլիս, 1911:
15. Օսկար Ուայլդ, Հեքիաթներ/ Երկեր, թարգմ. Գագիկ Հախվերդյանի,Երևան, Սովետական գրող, 1980:
16. Օսկար Ուայլդ, Նշանավոր ռոկետը, թարգմ. Կար. Միքայելյանի, Մոսկա, Հրատարակություն Հայկական գործերի կոմիսարիատի, 1920:
17. Օսկար Ուայլդ, Անձնվեր բարեկամը, թարգմ. Կար. Միքայելյանի, Մոսկա, Հրատարակություն Հայկական գործերի կոմիսարիատի, 1920:
18. Օքար Ուայլտ, Երիտասարդ թագավորը և պարշումին կծիկը, Հալեպ,. Հրատարակություն հալեպահայ ուսուցչական միության, թիվ 4, 1944:
19. Օքար Ուայլտ, Նուռերու տուն մը, թարգմ. Զապել Մ. Ճահպազի, Ստամբուլ, Վարոլ Տպարան, 1961:
20. Օսկար Ուայլդ, Եսասեր հսկան, / Ընթերցանության գիրք, կազմ. Դ.Գյուրջինյան, Թ.Ալեքսանյան, Ա. Գալստյան, Երևան, Էդիթ Պրինթ, 2007.
21. Օսկար Ուայլդ, Եսասեր հսկան, աշխ. Ռ. Սարուխանյանի, 4–րդ դասարանի գրականության դասագիրք, Երևան, Մակմիլան–Արմենիա, 2002:

ՀՈՎՀ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ԹԱՆԳԱՐԱՆ
МУЗЕЙ ОВАНЕСА ТУМАНЯНА
MUSEE HOVHANNES TOUMANIAN

16–26
ԴԵԿՏԵՄԲԵՐ
ДЕКАБРЬ
DECEMBRE
2010

ՄԻՋՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ ԵՐԿԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ՄԱՆԿԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՏԵՔՍՏՈՒՄ
МЕЖКУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ В КОНТЕКСТЕ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
DIALOGUES INTERCULTURELS DANS LE CONTEXTE DE LA LITTERATURE ENFANTINE



ՖՐԱՆՍԻԱԿԱՆ ՄԱՆԿԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ՌՈՒՍԵՐԵՆՈՎ ՄԻՋՆՈՐԴԱՎՈՐՎԱԾ ՀԱՅԵՐԵՆ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

ФРАНЦУЗСКАЯ ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА В АРМЯНСКИХ ПЕРЕВОДАХ С РУССКОГО ЯЗЫКА

TRADUCTIONS ARMENIENNES PAR MEDIATION RUSSE DE LA LITTERATURE ENFANTINE FRANÇAISE

Ցուցահանդեսն իրականանում է Ֆրանսիայում Ռուսաստանի և Ռուսաստանում Ֆրանսիայի տարվա շրջանակներում՝ Հովհ. Թումանյանի թանգարանի հեքիաթագիտության բաժնի նախաձեռնությամբ՝ Հայաստանում «Ռուսական համագործակցության» ներկայացուցչության և Ֆրանսիայի դեսպանության օժանդակությամբ:
Կուրատոր՝ Ալվարդ Ջիվանյան:

Выстава проводится в рамках Года России во Франции и Франции в России (2010г.) по инициативе отдела сказковедения Музея О. Туманяна, при поддержке Представительства Россотрудничества в Армении и Посольства Франции в Армении.
Куратор – Алвард Дживанян.

L’exposition se tient dans le cadre de l’Année croisée France-Russie 2010, par l’initiative du département d’étude des contes du Musée Toumanian, avec le soutien de la Représentation de ‘Coopération Russe’ en Arménie et de l’Ambassade de France en Arménie.
Curateur Alvard Djivanyan.



նկ. Լուսինե Եղիազարյանի

Les enfants sont, avant de naître, des lumières dans le ciel bleu.
Victor Hugo

Մինչ իրենց հողեղեն ծնունդը մանուկները լույսեր են կապույտ երկնքում:
Վիկտոր Հյուգո

ՖՐԱՆՍԻԱԿԱՆ ՄԱՆԿԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ՌՈՒՍԵՐԵՆՈՎ ՄԻՋՆՈՐԴԱՎՈՐՎԱԾ ՀԱՅԵՐԵՆ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

Ֆրանսիական մանկական գրականության հայերեն թարգմանությունների թվում առանձնահատուկ տեղ են զբաղեցնում ռուսերենով միջնորդավորված թարգմանական երկերը:

Թարգմանության պատմության մեջ միջնորդավորված թարգմանությունը թերագնահատված դաշտ է այն հիմնավորումով, որ միջնորդավորված թարգմանությունն իր բնույթով չի կարող համարվել բնագիր տեքստի համարժեքը: Եվ եթե թարգմանությունը բնագրի հնարավոր մեկնություն է, ապա միջնորդավորված թարգանությունն արդեն ածանցյալ մեկնություն է, գրական պրոդուկտ, որ միջանկյալ դիրք է գրավում համարժեք թարգմանության և վերապատումի միջև: Այսպիսով, թարգմանաբանության տեսանկյունից միջնորդավորված թարգմանությունը մշակույթների մերձեցման անցանկալի ուղի է:

Եվ այնուհանդերձ, սխալ է թերագնահատել միջնորդավորված թարգմանությունների կարևորությունը հատկապես մանկական գրականության պատմության, մանկավարժության ու մշակութաբանության տեսանկյունից: Իսկ որպես միջմշակութային հաղորդակցության ձև միջնորդավորված թարգմանությունն առավել հետաքրքիր և բազմաշերտ առնչություն է, քան ուղղակի թարգմանական մեկնությունը, քանի որ ներառում է բնագիր, միջնորդ լեզու և թիրախ լեզու կողմերի յուրատիպ հարաբերություն:

Միջնորդավորված թարգմանությունը, որպես կանոն, նախորդում է անմիջական թարգմանությանը՝ վկայելով այն մասին, որ ընթերցողի, մասնավորապես պատանի ընթերցողի համար առավել էական է գեղարվեստական երկի՝ որպես մշակութային իրադարձության իրազեկությունը, քան բնագրին թարգմանության համարժեքության աստիճանը:

Գրականության պատմությանը հայտնի են միջնորդավորված թարգմանություններ, որոնց դերն անգնահատելի է: Այսպես, «Հազար ու մեկ գիշերների» առաջին թարգմանությունների մեծ մասը (գոնե եվրոպական լեզուներով) արված էին Անտուան Գալանի ֆրանսերեն տարբերակից: Արևելյան հեքիաթների ֆրանսերեն այս թարգմանությունը շրջադարձային դեր խաղաց արևմտաեվրոպական, նաև ռուսական գրական ճաշակի հետագա զարգացման, հեղինակային հեքիաթի ժանրի ձևավորման և անգամ նորաձևության մեջ:

Ֆրանսիական մանկական գրականության ռուսերենով միջնորդավորված հայերեն թարգմանությունները պատկառելի թիվ են կազմում, թեև երբևէ չի եղել լուրջ անդրադարձ այս հարցին, մանավանդ չի եղել դրանք համակարգելու նախադեպ: Ներկա ցուցահանդեսը համեստ փորձ է՝ համատեղ ներկայացնելու ֆրանսիական մանկական գրականության

ռուսերենից արված հայերեն թարգմանական նմուշներ՝ միաժամանակ գնահատելով և վերաիմաստավորելով ռուսերենի՝ իբրև հոգևոր միջնորդի դերը հայ մանկական թարգմանական գրականության կայացման ու պատմական զարգացման ընթացքում:

Նշված թարգմանությունները կարելի է խմբավորել ըստ ժամանակագրության՝ որպես սահմանագիծ ընտրելով խորհրդային շրջանը, որ կամայական ընտրություն չէ, այլ հիմնավորված, քանի որ խորհրդային շրջանը հայ թարգմանական գրականության և լեզվի պատմության մեջ առանձնանում է արմատական փոփոխություններով: Բնական է, որ այս բոլոր շրջաններում եղել են նաև ուղղակիորեն ֆրանսերենից արված թարգմանություններ: Անմիջական ու միջնորդավորված թարգմանությունների քանակական հարաբերակցությունը պայմանավորվում էր տվյալ շրջանի քաղաքական, պատմական, տնտեսական և մշակութային հանգամանքներով:

Մինչխորհրդային շրջանում ֆրանսերենից հայերեն գրական թարգմանությունների մի զգալի մասն արված էր արևմտահայ մտավորականների, հայ թարգմանիչների այն ճյուղի կողմից, որն առանձնանում էր ֆրանսիական մշակույթի ու գրականության քաջատեղյակությամբ: XXդ. սկզբներին, անդառնալի կորուստներ կրելով, արևմտահայ մտավորական միտքը գրեթե պարալիզացվում է՝ հայերենի լեզվական տարածքը ցավալիորեն կրճատվում:

Այս շրջանում ֆրանսերենից ռուսերենով միջնորդավորված հայերեն թարգմանությունների փաստը պայմանավորված էր ռուս և արևելահայ մտավորականության՝ գրողների, թարգմանիչների, մանկավարժների ու հրատարակիչների գրական–մշակութային սերտ առնչություններով: Բավական է նշել Ստ. Լիսիցյանի, Րաֆֆու, Հովհ. Թումանյանի, Ալ. Ծատուրյանի, Դ.Դեմիրճյանի և այլոց անունները:

Խորհրդային շրջանում ուղղակի և միջնորդավորված թարգմանությունների հարաբերակցությունը փոխվում է հօգուտ միջնորդավորված թարգմանությունների: Միջնորդավորված թարգմանությունների վերելքը պայմանավորված էր խորհրդային երկրում ստեղծված մշակութային քաղաքականության բարդ համատեքստով: Ամբողջ խորհրդային երկրով անցնում է նոր լեզվաքաղաքականության արմատական փոփոխությունների ալիքը: Հայաստանում արտաքին գործոնների պատճառած անդառնալի կորուստը լրացվում է տեղական անխոհեմ լեզվական քաղաքականությամբ: Ուղղագրության փոփոխության հետևանքով մանկական թարգմանական գրականության հարուստ ժառանգությունը, գլխավորապես ամփոփված «Հասկեր» և «Աղբյուր» հանդեսներում, ընթերցանության համար դառնում է «անընդունելի»: Իրավիճակը կարող էր փոխվել միայն առկա ամբողջ թարգմանական գրականության վերահրատարակմամբ, որ անիրականանալի խնդիր էր վաղ Խորհրդային Հայաստանում:

Առաջանում է թարգմանական եռանդում գործունեության, մասնավորապես ֆրանսիական մանկական գրականության, թարգմանության անհրաժեշտություն: Ստեղծված նոր պատմամշակութային համատեքստում ռուսերենը դառնում է հոգևոր միջնորդ ֆրանսիական մանկական գրականության հարուստ ավանդույթների և հայ մանուկ ընթերցողի միջև:

Նշենք, որ Հայաստանն առանձնանում էր լեզվական ուրույն կարգավիճակով: Չկար ազգային լեզվի ինտեգրացիայի վտանգ: Էպիկական ու գրական ամողջ ժառանգությունը պահպանվում էր հայերենով և հուսալի ամրագրված էր հայալեզու տեքստերում: Թարգմանական դպրոցն ուներ վաղնջական և ուժեղ ավանդույթներ: Խորհրդային շրջանում հայ–ֆրանսիական մշակութային հաղորդակցության զարգացման համար նոր խթան ծառայեց ֆրանկախոս երկրներից մտավորականության հայրենադարձության ալիքը: Այս ամենի շնորհիվ Հայաստանում ռուսերենի տարածքի ընդլայնումն ընկալվում էր ոչ թե որպես սպառնալիք ազգային լեզվի դիրքերին, այլ որպես հայ–ֆրանսիական մշակութային երկխոսությունը խթանող լրացուցիչ, բայց հուսալի ուղի: Նման միջնորդումը մասնակիորեն փոխհատուցում էր պատմաքաղաքական հանգամանքների և լեզվական քաղաքականության հետևանքով մանկական գրականության կրած ծանր կորուստը:

Ակնհայտ է, որ ռուսերենը ֆրանսիական մանկական գրականության դեսպանի առաքելությամբ Հայաստանում կարող էր հանդես գալ՝ անկախ իր վիթխարի աշխարհագրական տարածքից և միջազգային լայն կիրառումից: Կարևոր է ընդունել այն ուրույն դերը, որ ռուսերենն ուներ ֆրանսիական մշակույթի ու մասնավորապես ֆրանսիական մանկական գրականության տարածման ու թարգմանության հարցում: Ֆրանսիական գրական ավանդույթներն անգնահատելի դեր են խաղացել ռուսական մանկական գրականության ձևավորման հարցում:

Իր հերթին, ֆրանսիացի մանկագիրների էթնիկական միատարրությունը մեկ անգամ չէ, որ խախտվել է ծագումով ռուս գրողների «մեղքով»: Մանկական գրականության մեջ ամենավառ օրինակն է Սոֆի դը Սեգյուրը՝ կոմսուհի Ռոստոպչինան՝ ֆրանսիական մանկական գրականության ամենահին և գեղեցիկ մատենաշարի՝ վարդագույն գրադարանի (bibliotheque rose) հիմնադիրներից մեկը:

Ռուսերենով միջնորդավորված թարգմանությունների տարածումը պայմանավորված էր նաև խորհրդային երկրի փակ քաղաքականությամբ, այլ մշակույթների, այդ թվում ֆրանսիական գրականության հետ մշակութային և լեզվական հաղորդակցության սահմանափակ հնարավորություններով, ռուսերեն հրատարակությունների քանակով ու մատչելիությամբ, ռուսերենին տիրապետող գեղարվեստական թարգմանիչների քանակական առավելությամբ:

Թարգմանական երկերի անժխտելի գեղարվեստական որակը բացատրվում էր ինչպես բնագրի վերստեղծման խնդրում թարգմանչին

ներկայացվող խիստ պահանջների, այնպես էլ լուրջ հրատարակչական գրաքննության առկայությամբ: Էական դեր էր խաղում նաև այն, որ որպես թարգմանիչներ հանդես էին գալիս նաև գրական նշանավոր դեմքեր, ովքեր, չտիրապետելով բնագրի լեզվին, ստեղծում էին բարձրարժեք երկեր՝ հենվելով միջնորդ լեզվի վրա:

Հատկանշական է, որ խորհրդային շրջանում ֆրանսիական մանկական գրականության թարգմանությունների մեծ մասն ուղեկցվում էր նկատելիորեն քաղաքականացված առաջաբանով կամ վերջաբանով: Հաճախ թարգմանական երկերի հրատարակման անցաթուղթ էր ծառայում թարգմանվող հեղինակի քննադատությունը:

Ֆրանսիական մանկական գրականության՝ ռուսերենից արված հայերեն թարգմանությունների ցանկն ընդգրկում է ամենանշանավոր անուններ՝ Շարլ Պերրո, Կոնտես դը Սեգյուր, Ժյուլ Վեռն, Ալեքսանդր Դյումա, Ալֆոնս Դոդե, Հեկտոր Մալո, Անտուան դե Սենտ Էքզյուպերի, Քրիստիան Պինո և այլք:

Արդի շրջանում շնորհիվ հայ–ֆրանսիական մշակութային սերտ կապերի և ֆրանսերեն–հայերեն թարգմանական դպրոցի եռանդուն գործունեության միջնորդավորված թարգմանությունների ծավալը խիստ փոքրացել է, թեև ամբողջապես չի սպառվել:

* * *

Հայ թարգմանական մտքի կենսունակությունն անմեկնելի է. ֆրանսիական մանկանոցի արքայական հատորյակը՝ Փոքրիկ իշխանը, այսօր ունի հայերեն առնվազն հինգ թարգմանական մեկնություն. այդ թվում՝ Սաղաթել Հարությունյանի (ռուս.–ից), Սոֆի Ավագյանի, Կարպիս Սուրենյանի, Սամվել Գասպարյանի, Թերէզ Ոսկերիչեանի (արևմտահայերեն) թարգմանությունները[1]:

Ա. Ջիվանյան

---

[1] Անտարես» հրատարակչությունում շուտով լույս կտեսնի ևս մեկ՝ Նվարդ Վարդանյանի տարբերակը:

ФРАНЦУЗСКАЯ ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА В АРМЯНСКИХ ПЕРЕВОДАХ С РУССКОГО ЯЗЫКА

Несмотря на значительный обьем армянских переводов французской детской литературы, опосредованных русским, не существует целостного исследования или обзора этих переводов. Цель настоящей выставки – оценить и переосмыслить роль русского языка как духовного посредника во франко-русско-армянских переводах, а также определить его значение в исторической эволюции армянской детской литературы.

Хронология опосредованных армянских переводов с французского прослеживается четко: предсоветский, советский, постсоветский периоды. Количественное соотношение опосредованных и прямых переводов французских художественных текстов в эти периоды зависело от ряда исторических, политических и культурных факторов.

В предсоветский, в особенности в предреволюционный период посредничество русского языка во франко-армянских переводах было обусловлено тесными литературными связями восточноармянской и русской интеллигенции: поэтов, переводчиков, издателей и педагогов. В этот же период параллельно осуществлялись прямые, неопосредованные переводы французской детской литературы как на восточноармянский, так и на западноармянский языки.

В раннесоветский период соотношение переводов изменилось вользу опосредованных переводов в связи с изменением политической и, следовательно, языковой ситуации. После первой мировой войны литературная, переводческая и издательская деятельность западноармянской интеллигенции была почти полностью парализована. Выжившая часть литературной элиты сумела эмигрировать в Европу, в страны Ближнего Востока. Армянское языковое пространство резко сократилось.

Существующие прямые переводы с французского на западноармянский, к сожалению, оказались малодоступными, или неприменимыми, так как языком преподавания в Советской Армении был восточноармянский. Детский читатель стоял перед серьезной сложностью восприятия западноармянского литературного языка.

С другой стороны, вследствие введения новой орфографии, являющейся одним из проявлений раннесоветской языковой политики в Армении, уже существующие неопосредованные

восточноармянские переводы оказались несколько анахроничными в языковом плане. Появилась необходимость активной переводческой деятельности, в частности, переводов детской литературы, французской в том числе. Русский язык стал духовным посредником между французским и армянским культурами, между богатыми традициями французской детской литературы и армянским детским читателем.

Отметим, что языковая ситуация в Армении была уникальной. Не было опасений интегрирования исконного языка. Все эпическое и литературное наследие сохранилось на армянском. Армянская переводческая школа имела давние и прочные традиции. В советские годы новым толчком для развития франко-армянской межъязыковой коммуникации стала волна переводчиков-репатриантов из франкоговорящих стран. Всилу сказанного, расширение языкового пространства русского воспринималась не как угроза позициям национального языка, а как дополнительный, но действенный путь расширения франко-армянского межкультурного общения. Подобное посредничество стимулировало развитие и обогащение национальной детской литературы, потерпевшей немалый ущерб вследствие драматических исторических событий и некорректной языковой политики.

Русский язык имел миссию духовного посредника между французской и армянской детскими литературами, помимо своего огромного географического ареала и международного распространения. Определенную роль здесь играло осознание факта уникальности связей французской и русской детских литератур. Именно русский мог взять на себя роль посла французской детской литературы в Армении: французская детская литература имела большое влияние на формирование и эволюцию традиций литературы для детей в России. В свою очередь, этническая монолитность французской литературы иногда нарушалась «по вине» писателей русского происхождения. В детской литературе ярким примером того была графиня де Сегюр, урожденная Ростопчина.

В советские годы в Армении один за другим появились качественные, опосредованные переводы мастеров французской детской и юношеской литературы: Шарля Перро, Гектора Мало, Аьфонса Доде, Жюля Верна и т.д.

Неоспоримое качество этих переводов было обусловлено наличием высоких профессиональных требований к воссозда-

нию подлинника и строгой издательской цензуры. Большинство изданий франко-русско-армянских переводов сопровождалось несколько политизированными, но весьма информативными предисловиями и послесловиями. Нередко ценность переведенных текстов была обусловлена тем, что переводы были сделаны выдающимися творческими личностями, которые, не владея французским, создавали прекрасные армянские переводы опираясь на русский, как на язык посредника.

На современном этапе, благодаря непосредственным франко-армянским культурным контактам и активной школе франко-армянского художественного перевода, объем опосредованных переводов уменьшается. Однако, русский язык продолжает играть роль духовного посредника во франко-армянских переводах, что обьясняется авангардной позицией русских переводчиков в сфере освоения новых французских детских произведений, их большей осведомленностью о современных литературных событиях во Франции.

В отдельных случаях опосредованный перевод появляется раньше прямого армянского перевода благодаря деятельности литераторов, не владеющих языком оригинала, но готовых брать на себя компенсаторную просветительскую роль. Ведь, для читателя, особенно юного, важнее знание художественного произведения, как культурного события, чем степень эквивалентности перевода тексту подлинника. Можно согласиться, что с точки зрения науки переводоведения опосредованный перевод не самый желательный способ межъязыковой коммуникации. Однако, нельзя недооценить их важность с позиции истории и сравнительного изучения детской литературы. Большой интерес аналогичные переводы имеют для педологии, педагогики, культурологии.

Осуществление подобной выставки поможет переосмыслить франко-русско-армянские переводы детской литературы как органичную и ценную часть армянской детской литературы, а также как уникальный аспект франко-русско-армянской межкультурной коммуникации.

А. Дживанян

ESQUISSE DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE POUR ENFANTS TRADUIT EN ARMENIEN PAR MEDIATION

Parmi les traductions en arménien de la littérature française pour enfants, une place particulière occupent les œuvres en traduction relais de la langue russe.

Dans l'histoire de la traductologie, la traduction par médiation est un domaine sous-estimé. La traduction par médiation par sa nature ne peut pas être considérée comme équivalente au texte original. Et si la traduction est l'interprétation possible de l'original, alors la traduction par médiation est déjà une interprétation dérivée, un produit littéraire, qui occupe une position intermédiaire entre la traduction équivalente et le récit. Ainsi, du point de vue de la traductologie, la traduction en relais est un moyen insouhaitable pour le rapprochement des cultures.

Et pourtant, il est erroné de sous-estimer l'importance des traductions par médiation, en particulier de point de vue de l'histoire, de la pédagogie et de culturologie de la littérature enfantine. Et en tant qu'une forme de communication interculturelle, la traduction par médiation est la relation la plus intéressante et à multiples facettes, plutôt qu'une interprétation traduite directe, car cela comprend une relation spéciale entre l'original, la langue intermédiaire et la langue cible.

En règle générale, la traduction par médiation précède la traduction directe, en témoignant du fait que pour le lecteur, en particulier pour le jeune lecteur la sensibilisation sur l'événement culturelle est plus essentielle que le degré d'adéquation de la traduction avec l'original.

L'histoire de la littérature connaît des traductions par médiation et leur rôle est inestimable. Ainsi, la plus grande partie des traductions de Mille et une nuits (au moins dans les langues européennes) a été faite à partir de la version française d'Antoine Galland. La traduction française de ces contes de fées a joué un rôle crucial dans le développement avenir du gout littéraire russe et occidental, dans la formation du genre de conte d'auteur et même dans la mode.

La littérature française enfantine en traductions arméniennes par médiation de la langue russe est assez considérable, même si une réflexion sérieuse n'a jamais été faite sur cette question, en particulier il n'existait aucun précédent sur leur systématisation. La presente exposition est une modeste tentative de présenter conjointement les échantillons arméniens de la littérature française pour enfants traduits à partir du russe, en même temps d'évaluer et de réinventer le rôle de la langue russe en tant qu'intermédiaire spirituel dans l'établissement de l'évolution historique de la littérature enfantine arménienne traduite.

Les traductions citées peuvent être groupées par ordre chronologique. La période soviétique est la ligne de séparation. Le choix n'est pas arbitraire, mais justifié, puisque la période soviétique est caractérisée par des changements radicaux dans la littérature arménienne traduite et dans l'histoire de langue. Il est naturel que pendant toutes ces périodes il y a eu également des traductions réalisées directement à partir du français. Les relations quantitatives entre les traductions directes et par médiation ont été conditionnées par certaines circonstances politiques, historiques, économiques et culturelles de la période donnée.

Pendant la période pré-soviétique une partie considérable des traductions littéraires à partir de français vers l'arménien a été fait par des intellectuels arméniens occidentales, la branche des traducteurs arméniens, qui était différente par ses connaissances de la culture et littérature française. Au début du XXème siècle, suite a des pertes irréversibles, la pensée intellectuelle occidentale arménienne s'est presque paralysée, le territoire linguistique arménien s'est malencontreusement réduit.

Pendant la période pré-soviétique l'existence des traductions arméniens à partir du français en médiation par la langue russe a été conditionné par les liens littéraires et culturels étroites entre les intellectuels russes et arméniens orientales; écrivains, traducteurs, professeurs et éditeurs. Il suffit de mentionner les noms de St. Lisitsian, Raffi, Hovh. Toumanian, Al. Tsaturian, D. Demirtjian et autres.

Pendant la période soviétique, le rapport entre les traductions directes et en relais évolue dans le sens des traductions indirectes. Cette période se distingue par la montée des traductions indirectes, qui était due au contexte culturel et politique complexe crée dans le monde soviétique. La vague des reformes linguistiques-politiques radicaux passent à travers l'ensemble du pays. Les pertes irréversibles en Arménie causées par les facteurs externes ont été complétées par la politique linguistique locale mal avisé. A cause du changement d'orthographe, le riche patrimoine traduit de la littérature enfantine, résumé principalement dans les magazines "Hasker" et "Aghbyur" deviennent "inacceptable" pour la lecture. La situation pourrait être modifiée uniquement par la réédition de l'intégralité de la littérature traduite, ce qu'était un problème irréalisable dans les débuts de l'Arménie soviétique.

Une activité nécessaire vigoureuse de traduction surgit, en particulier pour la littérature enfantine française. Dans le contexte historique culturel nouvellement crée, la langue russe, devient un intermédiaire spirituel entre les riches traditions de la littérature française pour enfants et les jeunes lecteurs arméniens.

Il convient de noter que l'Arménie était différente par son statut linguistique unique. Il n'y avait aucune menace pour l'intégration de la langue nationale. L'héritage épique et littéraire était conservé en arménien, est solidement fixé dans les textes en langue arménienne.

L'école de la traduction avait des traditions solides et anciennes. Pendant la période soviétique pour l'évolution de la communication culturelle arméno-française un nouvel élan a été donné par la vague de rapatriement des intellectuels venant des pays francophones. Grâce à tout cela l'expansion du territoire russe en Arménie a été perçue non pas comme une menace pour les positions de la langue nationale, mais comme un moyen fiable pour stimuler le dialogue culturel arméno-française. Une intermédiation pareille partiellement indemnisait les lourdes pertes de la littérature enfantine à cause des circonstances historico-politiques et des politiques linguistiques.

Il est évident que la langue russe, en ayant pour mission d'être ambassadeur de littérature enfantine française, pourrait se présenter en Arménie indépendamment de son territoire géographique immense et de son large usage international. Il est important d'accepter le rôle unique qu'avait la langue russe dans la diffusion et la traduction de la littérature enfantine française. Les traditions littéraires françaises ont joué un rôle inestimable dans la formation de la littérature enfantine russe.

À leur tour, la monotonie ethnique des écrivains Français pour enfant n'a pas été violé qu'une seule fois par ''faute'' des écrivains d'origine russe. Dans la littérature enfantine un des meilleurs exemples est Sophie de Ségur, la comtesse Rostoptchina, l'un des fondateurs de la plus ancienne et plus belle série littéraire française pour enfants (Bibliothèque rose).

La propagation des traductions par médiation russe a été conditionnée aussi par la politique soviétique fermée, par les possibilités de communication culturelle et linguistique limitées avec les autres cultures, y compris avec la littérature française, le nombre et l'accessibilité des publications en russe, l'avantage quantitative des traducteurs littéraires parlant/maitrisant le russe.

La qualité artistique indéniable des compositions traduites est expliquée par les exigences strictes présentées au traducteur pour la recréation de l'original mais aussi par l'existence d'une censure de publication sérieuse. Un rôle important a joué le fait que des personnages littéraires illustres agissent comme des traducteurs, sans avoir la maitrise de la langue originale, est pouvait créer des œuvres de haute qualité, en se fondant sur la langue intermédiaire.

Il est à noter que dans la période soviétique, la plupart des traductions de la littérature enfantine françaises a été accompagnée par une préface ou une conclusion nettement politisé. Souvent la critique de l'auteur servait comme un laissez-passer des œuvres traduits publiés.

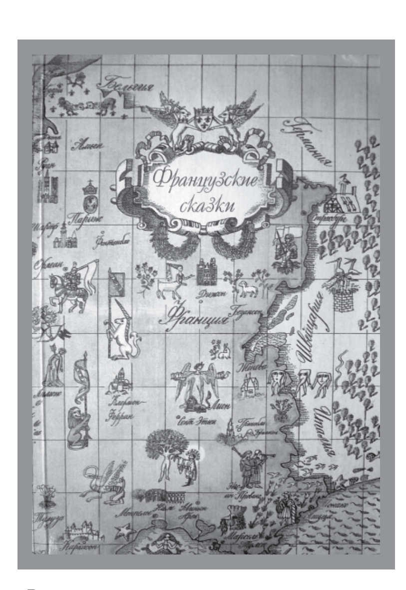
La liste de la littérature française pour enfant, les traductions en arménien à partir de la langue russe comprend les noms les plus distinctifs; Charles Perrault, Comtesse de Ségur, Jules Vernes, Alexandre Dumas, Alphonse Daudet, Hector Malot, Antoine de Saint Exupèrie, Christian Pineau et autres.

Actuellement, grâce aux relations culturelles étroites arméno-française et l'activité ferme de l'école de traduction franco-arménienne, le volume des traductions par médiation a strictement faibli, bien qu'il ne soit pas entièrement épuisé.

* * *

La viabilité de la pensée de traduction arménienne est sans équivoque; le tome royal de la pépinière Française, Le Petit Prince, a au moins cinq interprétation et traduction en arménien, y compris les traductions de Saghatel Haroutyounyan (a partir du russe), Sophie Avagyan, Garbis Sourenyan, Samvel Gasparyan, Thérèse Voskeritchean (en arménien occidentale).

A. Djivanian



Французские народные сказки. Пер. с франц. А. Кулишер и др. Москва: Правда, 1988.

Аннетта набрала полную корзину плодов и снесла больному принцу. Легко угадать, какая награда досталась ей за этот драгоценный подарок: она стала женой принца и жила с ним в счастье и довольстве до конца своих дней. Вот и все.



«Маленькая Аннетта»



Ֆրանսիական ժողովրդական հեքիաթներ, ռուս. թարգմ.՝ Զ. Ղազարյանի, Երևան, Հայաստան, 1974:

Աննետան մի լիքը զամբյուղ պտուղ է քաղում ու տանում արքայազնին: Դժվար չէ կռահել, թե ինչ պարգև է ստանում այդ թանկարժեք նվերի փոխարեն՝ նա դառնում է արքայազնի կինն ու երջանիկ ապրում մինչև իր վերջին օրերը: Ահա և բոլորը:

«Փոքրիկ Աննետան»



Ф. Рабле. Гаргантюа и Пантагрюэль.
Пер. с франц. Н. Любимова. Москва: Эксмо, 2007.

Грангузье был в свое время большой шутник, по тогдашнему обычаю пил непременно до дна и любил закусить солененьким. На сей предмет он постоянно держал основательный запас майнцской и байоннской ветчины, немало копченых бычьих языков, в зимнее время уйму колбас, изрядное количество солонины с горчицей, на крайний же случай у него была еще икра и сосиски.



Ֆրանսուա Ռաբլե, Գարգանտյուան և Պանտագրյուելը, թարգմ. Ն. Զաբոլոցկու ռուսերեն վերապատումից Ե. Թաղիանոսյան, Երևան, Սովետական գրող, 1982:

Կար ժամանակ, երբ հսկա Գրանգուզիեն շատ ուրախ մարդ էր և լավ ուտող: Նրա մառաններում միշտ անպակաս էին լինում խոզապուխտը, տեսակ–տեսակ երշիկները, աղ դրած ու մանանեխով համեմած միսը, խավիարը և յուղալի նրբերշիկները:



Charles Perrault. Contes. Paris: Pocket, 2006.

Il était une fois un homme qui avait de belles maisons à la Ville et à la Campagne, de la vaisselle d'or et d'argent, des meubles en broderie, et des carosses tout dorés; mais par malheur cet home avait la barbe bleue…



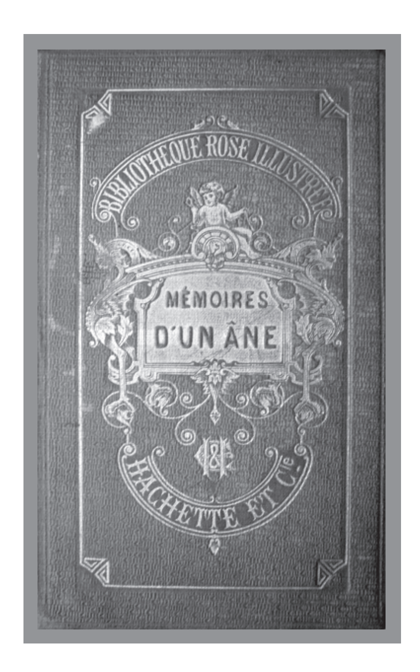
Шарль Перро. Истории или сказки былых времен. Пер. с франц. А. Федорова, стихи в тексте – Л. Успенского. Москва: Радуга, 2002.

Жил когда-то человек, у которого были прекрасные дома и в городе, и в деревне, золотая и серебрянная посуда, кресла, украшенные шитьем, и золоченые кареты. Но, к несчастью, у этого человека была синяя борода.



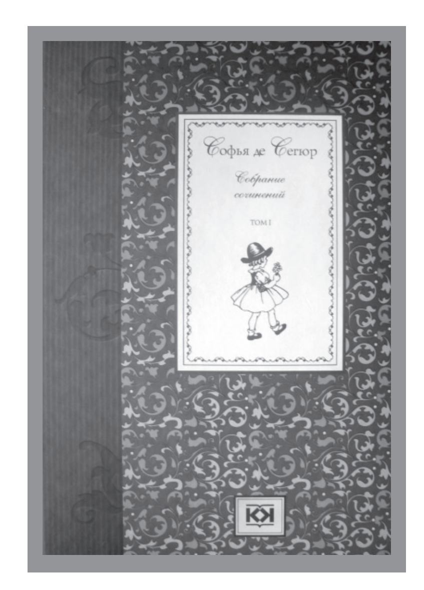
Շարլ Պերրո, Հեքիաթներ, ռուս. փոխադրեց Ա. Ղուկասյանը, Երևան, Արևիկ, 2008:

Ժամանակով մի շատ հարուստ մարդ է լինում: Գեղեցիկ տներ է ունենում, բազմաթիվ ծառաներ, ոսկե ու արծաթ ամանեղեն, ոսկեզօծ կառքեր, հոյակապ նժույգներ: Բայց դժբախտաբար, մորուքը կապույտ է լինում:



Comtesse de Ségur. Mémoires d'un ane. Librairie Hachette. Bibliotheque rose illustrée, 1909.

Je ne me souviens pas de mon enfance; je fus probablement malheureux comme tous les ânons, joli, gracieux comme nous les sommes tous; tres certainement je fus plein d'esprit, puisque, tout vieux que je suis, j'en ai encore plus que mes camarades.

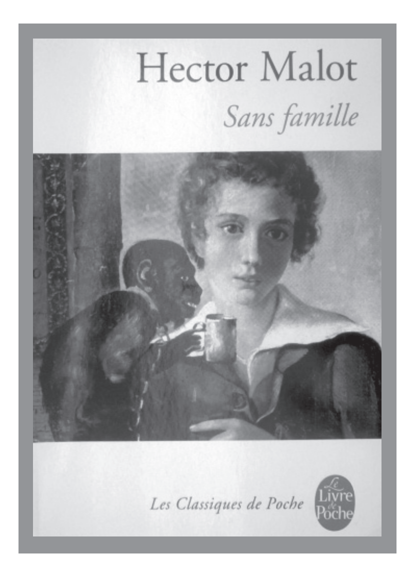


Софья де Сегюр. Записки осла. Пер. с франц. под ред. Н. Ушакова. // Собрание сочинений, т. 1. Москва: Терра: Книжный Клуб, 2009.

Детства своего я не помню; но, по всей вероятности, я был также несчастлив, также миловиден и также грациозен, как и вся наша порода, но умен-то я был непременно, потому что, и теперь, несмотря на преклонные лета мои, у меня более ума, чем у моих товарищей.

Կոնտես դը Սեգյուր, Իշուկի հիշատակարանը, ռուս. թարգմ. Ա. Չիվանյանի (անտիպ):

Մանկությունիցս շատ քիչ բան եմ հիշում: Հավանաբար մյուս բոլոր գեղեցիկ և շնորհալի իշուկների նման դժբախտ էի: Բայց պետք է, որ շատ խելոք եղած լինեմ, քանի որ այս առաջացած տարիքիս էլ ավելի խելացի եմ, քան իմ ընկեր ավանակները:



Hector Malot. Sans Famille. Le Livre de Poche, 2000.

Je suis un enfant trouvé. Mais, jusqu'à huit ans, j'ai cru que, comme tous les autres enfants, j'avais une mére, car, lorsque je pleurais, il y avait une femme qui me serrait si doucement dans ses bras en me berçant, que mes larme s'arretaient de couler.

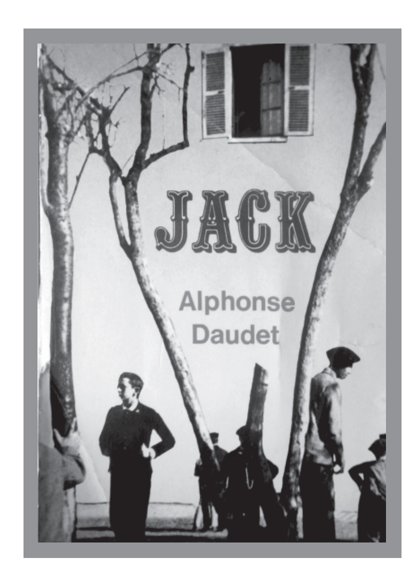
Гектор Мало. Без Семьи. Пер. с франц. А.Н. Толстой. Москва: Астрель, 2005.

Я – найденыш. Но до восьми лет я этого не знал и был уверен, что у меня, как и у других детей есть мать, потому что, когда я плакал, какая-то женщина нежно обнимала и утешала меня и слезы мои тотчас же высыхали.



Հեկտոր Մալո, Առանց ընտանիքի, ռուս. թարգմ.՝ Լ. Հայրապետյանի, Երևան, Հայպետհրատ, 1958:

Ես ընկեցիկ եմ: Բայց մինչև ութ տարեկան հասակս, այդ չգիտեի և համոզված էի, որ ուրիշ երեխաների նման ես նույնպես մայր ունեմ, որովհետև երբ լաց էի լինում, ինչ որ մի կին քնքշորեն գրկում ու մխիթարում էր ինձ, և արցունքներս իսկույն չորանում էին:



Alphonse Daudet. Jack. 1876.

… il entrvoit tout près de lui une petite maison chargée de vignes, de glycines en fleurs, de rosiers montants, qui la recouvrent jusqu’au faîte de son pigeonnier et de sa tourelle toute rose de briques neuves. Au-dessus de la porte, entre l’ombre flottante des lilas déjà en fleur, une inscription en letters d’or: Parva domus, magna quies. Oh! La jolie maison tranquille, baignée de lumière blonde! Tout est encore fermée pourtant on ne dort pas, car voici une voix de femme, fraîche et joyeuse, qui se met à chanter:

Mes souliers sont rouges,
Ma mie, ma mignonnne.



Ալֆոնս Դոդե, Ջեկ, ռուս. թարգմ.՝ Վ. Դանիելյանի, Երևան, Սովետական գրող, 1981:

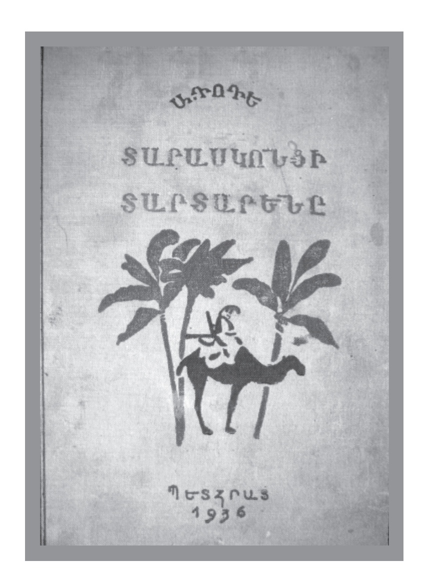
… նա տեսնում է փոքրիկ մի տնակ, պաճուճված՝ խաղողի թփերով, ծաղկուն գլիցինաներով, փաթաթվող վարդերով. բույսերը ձգվել և պարուրել էին աղավնատունը և վարդագույն աշտարակը, որը շարված էր նոր աղյուսով: Մուտքի դռան վրա, յասամանի արդեն ծաղկած թփերի ստվերում՝ ոսկեզօծ տառերով գրված էր. Փոքր տուն, մեծ անդորր: Ա՜խ, ինչ հրաշալի, հաճելի տուն է, ողողված արեգակի ջերմ շողերով: Այն դեռ փակ է, բայց ներսում արդեն քնած չեն՝ ինչ–որ մի կին երգեց զիլ, ուրախ ձայնով.

Կոշիկները մեր կարմիր են,
Սիրելի իմ փոքրիկ:



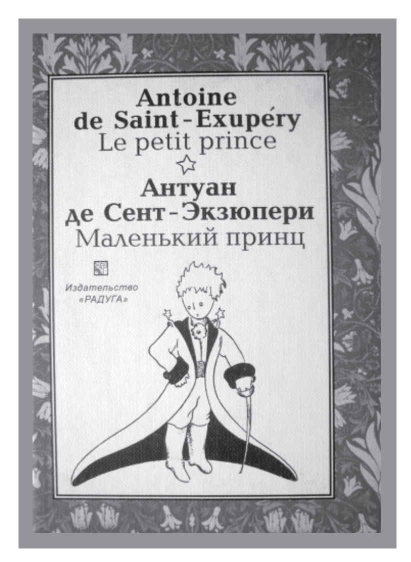
Альфонс Доде. Необычайные приключения Тартарена из Тараскона. Пер. с франц. Н. Любимова. //Антология мировой детской литературы. Москва: Аванта, 2002.

Вдруг окно с шумом распахнулось, и Тартарен в одной сорочке, в ночном колпаке, с намыленной щекой, потрясая бритвой и кисточкой, громовым голосом крикнул:
— На шпагах, господа, на шпагах!.. Но не на булавках!
И вот эти-то замечательные слова, достойные войти в историю, по ошибке были обращены к каким-то соплякам.



Ալֆոնս Դոդե, Տարասկոնցի Տարտարենը, թարգմ.՝(ենթադր. ռուս.–ից). Վ. Թերզիբաշյանի, Երևան, Պետական հրատարակչություն, 1937:

Մեկ էլ հանկարծ պատուհանը շրխկ բացվեց և Տարտարենը շապկանց, գլուխը լաթով փաթաթած, սապոնի սպիտակ փրփուրը յերեսին, ածելին ձեռքում ճոճելով, ահարկու ձայնով վորոտաց.
— Սրով կռվեցեք, պարոննե՛ր, սրով, և վոչ գնդասեղով:
Գեղեցիկ խոսքեր, արժանի պատմության եջերը զարդարելու….



Antoine de Saint-Exupéry. Le Petit Prince. Raduga, 2003.

Tu vois, là-bas, les champs de blé? Je ne mange pas de pain. Le blé pour moi est inutile. Les champs de blé ne me rappellent rien. Et ça, c'est triste! Mais tu as des cheveux couleur d'or. Alors ce cera merveilleux quand tu m'auras apprivoisé! Le blé, qui est doré, me fera souvenir de toi. Et j'aimerai le bruit du vent dans le blé …

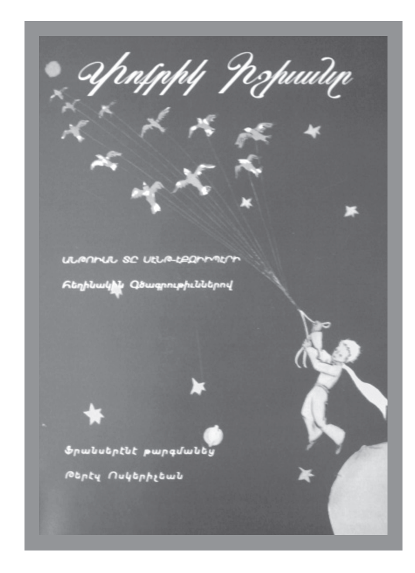
Антуан де Сент-Экзюпери. Маленький принц. Пер. с франц. Н. Галь. Изд. Радуга. 2003.

Видишь, вон там, в полях зреет пщеница? Я не ем хлеба. Колосья мне не нужны. Пшеничные поля ни о чем мне не говорят: и это грустно! Но у тебя золотые волосы. И как чудесно будет, когда ты меня приручишь! Золотая пшеница станет напоминать мне тебя. И я полюблю шелест колосьев на ветру. ...

Անտուան դը Սենտ Էքզյուպերի, Փոքրիկ իշխանը, թարգմ.՝ Սաղաթել Հարությունյանի, Երևան, Զանգակ, 2001:

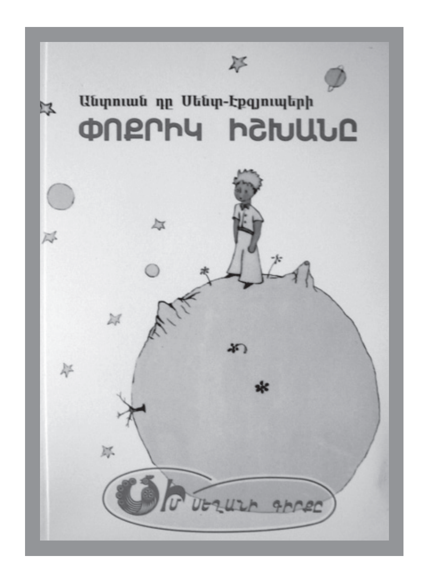
Տեսնում ես, այնտեղ՝ արտերի մեջ, հասնում է ցորենը: Ես հաց չեմ ուտում: Հասկերն ինձ պետք չեն: Ցորենի արտերը ինձ ոչինչ չեն հիշեցնում: Եվ դա շատ տխուր բան է: Բայց դու ոսկե մազեր ունես: Եվ ինչքան լավ կլինի, որ դու ինձ ընտելացնես: Ոսկե ցորենը կհիշեցնի ինձ քո մասին: Եվ ես կսկսեմ սիրել քամուց օրորվող հասկերի շրշյունը:





Անթուան Տը Սէնթ–Էքզիւփէրի, Փոքրիկ իշխանը, թարգմ. Թերէզ Ոսկերիչեան, VanCrane Inc, 2006:

Նայէ, հեռուն, ցորենի արտերը կտեսնե՞ս. ես հաց չեմ ուտեր, ցորենը ինծի համար անօգուտ է: Ցորենի արտերը ինծի ոչինչ կը յիշեցնեն: Եվ ասիկա տխուր բան է: Բայց դու ոսկի գոյնով մազեր ունիս: Հիանալի պիտի ըլլայ եթէ դուն ընտելացնես զիս. ոսկեգոյն ցորենը քեզ պիտի յիշեցնէ, եւ պիտի սիրեմ հովին ձայնը հասկերուն մէջ …



Անտուան դը Սենտ Էքզյուպերի, Փոքրիկ իշխանը, թարգմ.՝ Մ. Գասպարյանի, Երևան, Արեգ, 2010:

Նայիր այն կողմը, տեսնում ես ցորենի արտերը: Ես հաց չեմ ուտում: Ինձ ցորեն պետք չէ: Ցորենի արտերն ինձ ոչինչ չեն հուշում: Եվ դա տխուր է, շատ տխուր: Իսկ դու ոսկեգույն մազեր ունես: Ուրեմն հրաշք բան կլինի, եթե ընտելացնես ինձ: Ցորենը, որը նույնպես ոսկեգույն է , ինձ անընդհատ կհիշեցնի քո մասին: Եվ ես կսիրեմ քամու խշշոցը ցորենի արտում….

Антуан де Сент-Этьен
Маленький принц возвращается
(пер. с венгерского Т. Воронкиной)

Вновь оглядевшись по сторонам, я увидел в маленькой долине крохотный домик и направился к нему. ... Этот милый, звонкий голосок я узнал бы из тысячи других. Вот и сейчас, по происшествии стольких лет, он музыкой прозвучал для моего слуха, радостью отозвался в сердце. Маленький принц бросился мне навстречу. Его золотистые волосы развевались на ветру, так же как и желтый шарф. На нем был его синий плащ с красной подкладкой, а под плащом – новый белый костюм, который очень ему шел.... Я склонился над ним, и мы обнялись.



Кристиан Пино. Как замерзла маленькая жена мясника. пер с франц. — //Сказки. Москва: СП Интерграф Сервис, 1990.

В восемнадцать лет Мари-Гиацинту выдали замуж за мясника. Она была младшей дочерью в бедной семье и обладала единственным богатством – золотыми искорками, светившимися в синих глазах.



Կրիստիան Պինո, Ինչպես սառեց մսագործի փոքրիկ կինը, ռուս. թարգմ.՝ Ա. Զիվանյանի, Բեյրութ, 1994:

Տասնութ տարեկան էր Մարի–Ժասենտը, երբ նրան կնության տվեցին մի մսավաճառի: Մարին իր չքավոր ընտանիքի կրտսեր զավակն էր, և նրա միակ հարստությունը կապույտ աչքերի խորքում փայլող ոսկե կայծերն էին:

ՖՐԱՆՍԻԱԿԱՆ ՄԱՆԿԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՌՈՒՍԵՐԵՆՈՎ ՄԻՋՆՈՐԴԱՎՈՐՎԱԾ ՀԱՅԵՐԵՆ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՑԱՆԿ

1. Daudet, Alphonse. Jack. Paris: Flammarion, 1973.
Доде, Альфонс. Джек. Пер. с франц. С. Викторовой. Москва: ДетГиз, 1956.
Դոդե, Ալֆոնս, Ջեկ, ռուս. թարգմ.՝ Վ. Դանիելյանի, Երևան, Սովետական գրող, 1981:
2. Daudet, Alphonse. Le Secret de maitre Cornille. Flammarion, 1946.
Доде, Альфонс. Тайна деда Корниля. // Неведомый шедевр. Рассказы французских писателей XIX века. Москва: Молодая гвардия, 1983.
Դոդե Ալֆոնս, Կոռնել պապի գաղտնիքը, ռուս. թարգմ.՝ Ա. Խնկոյանի, Երևան, Լույս, 1983:
3. Daudet, Alphonse. Tartarin de Tarascon. Brooking International, 1996.
Доде, Альфонс. Необычайные приключения Тартарена из Тараскона. Пер. с франц. Н. Любимова. //Антология мировой детской литературы. Москва: Аванта, 2002.
Դոդե, Ալֆոնս, Տարասկոնցի Տարտարենը, թարգմ. բնագրի համեմատ խմբագրեց Վ. Թերզիբաշյանը, Երևան, Պետական հրատարակչություն, 1937:
4. Dumas, Alexandre. Les trois mousquetaires. Gallimard, 1962.
Дюма, Александр. Три мушкетера. Пер с франц. Д. Лившица, В. Вальдман и К. Ксаниной. Москва: Эксмо, 2010.
Դյումա, Ալեքսանդր, Երեք հրացանակիրները, ռուս. թարգմ.՝ Հ. Հարությունյանի, Երևան, Հայպետհրատ, 1953:
5. Malot, Hector. Sans famille. Le Livre de Poche, 2000.
Мало, Гектор. Без Семьи. Пер. с франц. А. Толстой. Москва: Астрель, 2005.
Մալո, Հեկտոր, Առանց ընտանիքի, ռուս. թարգմ.՝ Լ. Հայրապետյանի, Երևան, Հայպետհրատ, 1958:
6. Malot, Hector. Romain Kalbri. Nabu Press, 2010.
Мало, Гектор. Ромен Кальбри. Пер. с франц. А.Толстой. Москва: Астрель, 2005.
Մալո, Հեկտոր, Ռոմեն Կալբրի, ռուս. թարգմ.՝ Լ. Նազարյանի, Երևան, Հայաստան, 1974:
7. Perrault, Charles. Contes. Paris: Pocket, 2006.
Перро, Шарль. Синяя борода: Сказки. Пер. с франц. А Федорова, стихи в тексте – Л. Успенского С.-Пб.: Азбука Классика, 2007.
Պերրո, Շարլ, Հեքիաթներ, ռուս. փոխադր.՝ Ա.Ղուկասյանի, Երևան, Արևիկ, 2008:
8. Pineau, Christian. Contes de je ne sais quand. Editions Hachette, 1952.
Пино, Кристиан. Как замерзла маленькая жена мясника. Пер. с франц. //Сказки. Москва: СП Интерграф Сервис, 1990.

Պինո, Կրիստիան, Ինչպես սառչեց մսագործի փոքրիկ կինը, ռուս. թարգմ.՝ Ա. Զիվանյանի// Ծննդյան պատմություններ, Բեյրութ, 1994:
9. Rablais, Francois. Gargantua et Pantagruel en francais moderne. Editions Nilsson, 1930.
Рабле, Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль. Пер. с франц. Н. Любимова. Москва: Эксмо, 2007.
Ռաբլե, Ֆրանսուա, Գարգանտյուան և Պանտագրյուելը, թարգմ. Ն. Զաբոլոցկու վերապատումից՝ Ե. Թաղիանոսյանի, Երևան, Սովետական գրող, 1982:
10. Ségur, Comtesse de. Mémoires d'un ane. Librairie Hachette. Bibliotheque rose illustrée, 1909.
Сегюр, Софья де. Записки осла. Пер. с франц. под ред. Н. Ушакова // Собрание сочинений, т. 1. Москва: Терра: Книжный Клуб, 2009.
Սեգյուր, Կոնտես դը, Իշուկի հիշատակարանը, ռուս. թարգմ.՝ Ա. Զիվանյանի, անտիպ:
11. Saint-Exupéry, Antoine de. Le Petit Prince. Raduga, 2003.
Сент-Экзюпери, Антуан де. Маленький принц. Пер. с франц. Н. Галь. Изд. Радуга. 2003.
Սենտ–Էքզյուպերի, Անտուան դը, Փոքրիկ իշխանը, ռուս. թարգմ.՝ Սաղաթել Հարությունյանի, Երևան, Զանգակ–97, 2001:
12. Verne, Jules. Les enfants du capitaine Grant. Lidis, 1961
Верн, Жюль. Дети капитана Гранта. Москва: Детская литература, 1986.
Վեռն, Ժյուլ, Նավապետ Գրանտի որդիները, ռուս. թարգմ.՝ Ն. Թումանյանի, Երևան, Սովետական գրող, 1978:

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ